5/6

IL C.S.C. tra tradizione e riforma

a cura di Ernesto G. Laura

BIANCO E NERO 1976

SOMMARIO

IL C.S.C. TRA TRADIZIONE E RIFORMA

SAGGI

anno XXXVII - fascicolo 5/6 maggio-giugno 1976

BN MENSILE

MAGGIO/GIUGNO 1976

5/6

ANNO XXXVII

direttore responsabile
Ernesto G. Laura

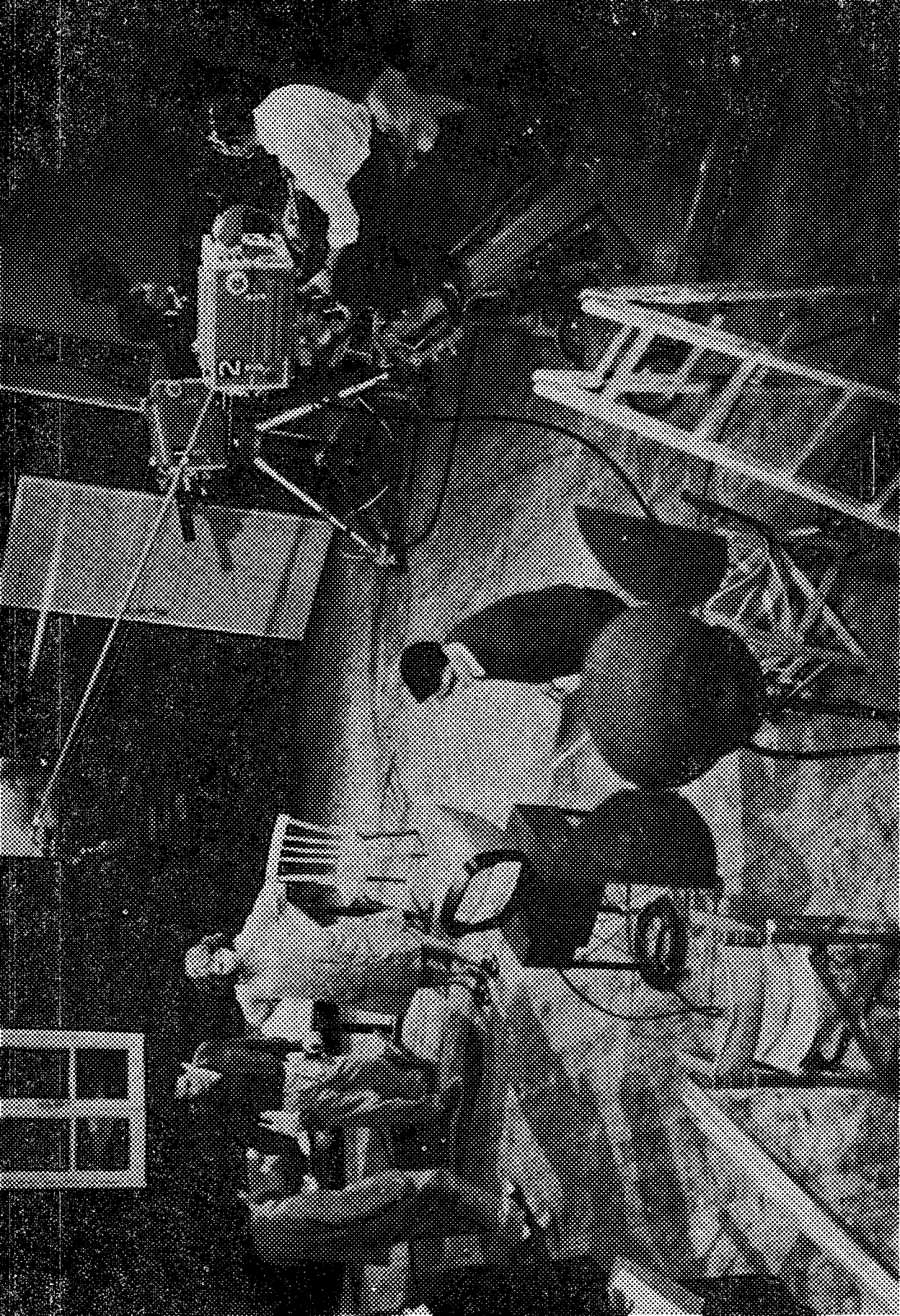
BN IL C.S.C. TRA TRADIZIONE E RIFORMA

a cura di
Ernesto G. Laura

ogni fascicolo a cura
degli studiosi
o dei gruppi di studiosi
ai quali è affidata
la responsabilità
della realizzazione

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Franco Volta

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Edizioni dell'Ateneo s.r.l.
Casella Postale 7216 - 00100 Roma
tel. 489965-4751092 - ccp 13730007
abbonamento anno 1976
annuo Italia lire 7.500
estero lire 10.000
semestrale Italia lire 4.000
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

SAGGI

IL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA DAL FASCISMO ALLO STATO DEMOCRATICO

Ernesto G. Laura

Come molte istituzioni italiane, il Centro Sperimentale di Cinematografia ha avuto la sua genesi ed il primo sviluppo nel periodo della dittatura fascista ed è poi stato recuperato, con trasformazioni e rimeditazioni della sua funzione, dallo stato democratico repubblicano.
Non stupisce perciò che nella diversità dei contesti nazionali e nella radicale trasformazione del mondo intero seguita ad una guerra mondiale il Centro sia passato per momenti di arresto, per pause di riflessione ed anche per esperienze traumatiche. L'importante è poter cogliere il filo d'Arianna che collega le varie fasi del suo esistere, i nodi da sciogliere cui si è trovato di fronte; e mettendo a fuoco tale non facile né superficiale itinerario della storia singola, situarlo nella storia globale delle istituzioni e della struttura cinematografica e giungere a comprendere il significato della fase in larga parte diversa a cui si sta aprendo con l'applicazione del nuovo statuto e della linea culturale a questo sottostante.
Un interesse dello Stato nei confronti del cinema non poteva esserci nei primi decenni del secolo che in funzione difensiva di supposti interessi della collettività che venivano identificati nella salvaguardia dell'ordine pubblico, del costume imperante, dei valori socio-politici della classe dirigente. In altre parole, l'interesse dello Stato si esplicava nella creazione della censura. L'impostazione liberistica della nostra economia non induceva ad interventi di stimolo o di guida o di coordinamento della struttura economica né attinenti comunque agli aspetti industriali del cinema. Né erano pensabili interventi culturali in una classe colta che aderiva in larghissima parte ad una impostazione idealistica del problema estetico e diffidava della tecnica che pareva così irreparabilmente compromettere la "purezza" dell'espressione cinematografica. Salvo i pronunciamenti isolati di un Goffredo Bellonci o di un Ricciotto Canudo ed eccettuati gli entusiasmi polemici dei futuristi, la nostra cultura continuava a star ferma alla parola scritta e all'arte figurativa classica relegando il cinema nell'ambito dello spettacolo ricreativo, commerciale, degradato.
Non tutto certo appare, guardando agli anni '10, così netto: i letterati di Torino e di Roma, per esempio, collaboravano ai film come sceneggiatori, talvolta come registi, talaltra come autori di didascalie, e il mazzo di nomi è molto vasto, dalla prima grandezza di D'Annunzio alla popolarità mondana di un Lucio D'Ambra. Ma si

trattava piuttosto della cultura dei salotti, frammista alla terza pagina dei giornali, piuttosto che quella della scuola e dell'Università ed era quest'ultima quella che finiva per codificare l'atteggiamento definitivo nei confronti del film.
La prima guerra mondiale modificò sensibilmente la situazione. Gli Stati Maggiori di tutte le nazioni belligeranti ravvisarono infatti nel cinema uno strumento efficace di propaganda. L'interesse pubblico passò dal mero "negativo" della difesa censoria all'organizzazione "positiva" di produzioni di cinegiornali e di documentari con una funzione né "espressiva" secondo le ragioni dell'arte né di "profitto" secondo le ragioni dell'economia: si scoprì insomma la funzione sociale, politica, educativa del cinema. E poco importa, in questa sede, se l'uso fosse strumentale a fini di parte. Terminata la guerra, la nuova sensibilità produsse i suoi frutti un po' dappertutto. Organismi pubblici o semipubblici, al di fuori delle strette leggi del profitto, diedero vita, per esempio, a strutture di produzione e diffusione di film didattici, scientifici, formativi: è il caso, nell'Italia dell'inizio anni '20, prefascista, del « Sindacato Istruzione Cinematografica », poi « L'Unione Cinematografica Educativa » (L.U.C.E.). Contemporaneamente si sviluppò e si organizzò su giornali e riviste e nei circoli culturali la battaglia per rivendicare l'arte del film e difendere la libertà creativa degli autori dal condizionamento dei mercanti. Questa battaglia trovò il suo sostegno nelle due ali dell'idealismo italiano, quella guidata da Benedetto Croce e quella che si riconosceva in Giovanni Gentile. E quest'ultimo, ponendosi meglio il problema della tecnica nell'arte, riuscì a fornire agli assertori della dignità artistica del film qualche arma teorica in più.
Il fascismo fu anzitutto organizzazione totalitaria del potere incentrata su due soli capisaldi teorici: il concetto di stato "etico", superiore ai singoli individui, e il ruolo del capo carismatico, come si direbbe oggi, o del "duce", come si diceva allora (anche prima del fascismo), quale simbolo dell'autorità dello stato e detentore del potere in nome di esso. Per il resto, esso spesso negò di possedere un'ideologia e si dichiarò per il pragmatismo dettato dalle necessità mutevoli dell'azione. Di fronte alla cultura, perciò, ebbe minori preoccupazioni ideologiche del nazismo, pur essendo come quello figlio della destra e della sua cultura reazionaria. Sicché il nazismo ebbe la necessità di stabilire continue barriere di ortodossia, di qua la pittura pompieristica del regime, di là l'arte "degenerata" degli espressionisti, di qua gli scrittori con la tessera, di là e in esilio i Thomas Mann e i Brecht. Il fascismo preferì la lusinga nei confronti degli intellettuali, il compromesso quotidiano, l'inglobarli nella facciata finché o purché essi non dessero molto fastidio: ed ecco l'"annessione" di Pirandello, ecco il contemperamento fra l'appoggio verbale dato in pittura ai futuristi e le sostanziose commesse governative erogate invece ai rétori dell'accademismo.

Fa parte della spregiudicatezza pragmatica della dittatura il contraddittorio rapporto avuto in politica estera con la Russia di Stalin. Ideologicamente, come si sa, un altro dei "punti fermi" nella vaghezza ideologica fascista era stato l'anticomunismo e il porsi come alternativa "storica" all'esperienza rivoluzionaria di Lenin (lo ripeteva ancòra l'ex-comunista Nicola Bombacci agli operai di Venezia durante la Repubblica di Salò). La guerra di Spagna sarà combattuta dai reparti di volontari fascisti in nome della medesima radicalità di opposizione. Eppure, il fascismo mantenne nei confronti dell'URSS un atteggiamento di fatto più tollerante che non nei confronti delle "demoplutocrazie" cioè dei sistemi capitalistico-liberali. L'Italia fu tra le prime a riconoscere diplomaticamente il governo di Lenin, subito dopo (per un soffio e per una fuga di notizie, altrimenti sarebbe stata la prima) l'Inghilterra laborista; e mantenne i rapporti diplomatici fino alla dichiarazione di guerra contro l'URSS, vale a dire ancora nel pieno del secondo conflitto mondiale. Nel 1935 le prime crociere marittime portavano turisti dell'Italia fascista a visitare l'Unione Sovietica, così come nel 1932 e nel 1934 la Mostra d'arte cinematografica di Venezia contribuiva a lanciare il cinema sovietico nell'area occidentale, dopo anni di isolamento. Qualche narratore sovietico veniva tradotto, Ehremburg ad esempio, mentre Bragaglia agli Indipendenti e la Pavlova in formazioni di giro mettevano in scena testi di autori sovietici. Qualche film di Mosca veniva doppiato e distribuito regolarmente nelle sale cinematografiche.
Non paia questa una divagazione dal tema. Senza aver presente questo contesto non si capirebbe come il Centro Sperimentale di Cinematografia sia sorto guardando all'esperienza ormai collaudata della scuola cinematografica di Mosca e come un comunista proveniente dal futurismo, Umberto Barbaro, vi fosse collocato in ruolo centrale e lasciato libero di tradurre e far studiare i testi di Ejzenštejn e di Pudovkin.
Una seconda premessa è necessaria. Lo sguardo di prospettiva del dopo può dare l'impressione che quello fascista fosse un sistema abbastanza funzionalmente omogeneo, con strutture totalitarie politiche ben supportate da strutture statuali economiche (l'IRI, l'AGIP, le banche di stato ecc.), culturali, scolastiche e via dicendo. Anche nell'ambito ristretto dello spettacolo, uno sguardo alla distanza della situazione, per esempio, degli anni '40, dà l'impressione di un sistema integrato e funzionale: un ciclo completo di intervento pubblico nel cinema (Cines per la produzione, Istituto Nazionale Luce per il cinegiornale, il cinema culturale, scientifico, didattico, lo sviluppo e stampa, la sonorizzazione, Cinecittà per i teatri di posa, l'Enic-Eci per l'esercizio e la distribuzione, i Cineguf per l'associazionismo di base e il cineamatorismo ed appunto il C.S.C. per la formazione dei quadri) a cui cominciava ad affiancarsi una struttura analoga per il teatro (l'Eti per l'esercizio e la programmazione, il Teatro Sperimentale dei Guf di Fi-

renza come primo "stabile", dopo la lunga esperienza romana degli Indipendenti). L'analisi della realtà svela invece come per lo più il regime abbia manifestato la propria abilità nell'assorbire e collegare strutture nate autonomamente e privatamente e molto di rado abbia saputo creare per propria scelta — e quindi con la preveggenza d'un preciso disegno politico — organismi pubblici di intervento. Non fa eccezione la genesi di quello che sarebbe diventato il Centro Sperimentale di Cinematografia.

L'esigenza di una scuola di cinema era avvertita sin dai tempi del muto, quando qualche casa si era affiancata almeno una piccola scuola di recitazione per formarsi dei quadri in funzione della particolare espressione cinematografica. Per adempiere in qualche modo ad una funzione ritenuta necessaria, « scuole di cinematografia private sorgevano già in alcune città (Roma, Napoli, Torino), perfino scuole per corrispondenza: dominio incontrastato di praticoni, autodidatti, vecchi artisti ormai fuori del giro, e magari anche di imbroglioni; paradiso di fanciulle invasate, decise a diventare « stelle » e di ingenui accorsi dalla provincia »[1].

Dall'attività disordinata di questo e di quello si passò al dibattito sull'argomento in sede giornalistica e politica e dal dibattito a due fatti concreti fra loro connessi: la costituzione formale (agosto 1930) di una "Scuola Nazionale di Cinematografia" e un'ampia relazione sulle basi teoriche della stessa redatta da Anton Giulio Bragaglia.

All'origine del primo fatto stava l'intraprendenza di un ex critico e direttore di riviste culturali cinematografiche che nel 1930, appena trentenne, si stava segnalando come il giovane regista italiano di punta di una cinematografia in crisi, alle prese col passaggio dal muto al sonoro: Alessandro Blasetti. Il primo merito di dar forma concreta, attuazione pratica all'organismo che per successive trasformazioni sarebbe divenuto il C.S.C. spetta incontestabilmente all'entusiasmo e alla tenacia di Blasetti.

Nell'agosto 1930, dunque, veniva annunciata la costituzione della Scuola sotto la presidenza del ministro delle Corporazioni Giuseppe Bottai e la dirigenza di Corrado Pavolini e Luciano Doria. I docenti fondamentali sarebbero stati Alessandro Blasetti, per la regia, Eugenio Giovannetti, per la storia del cinema, Virgilio Marchi, per la scenografia, e S.A. Luciani, per l'estetica. Nomi di tutto rispetto: Marchi era lo scenografo del primo teatro d'avanguardia italiano, gli Indipendenti di Bragaglia, Giovannetti e Luciani avevano pubblicato due fra i primissimi libri di teoria del film, « Il cinema e le arti meccaniche » il primo e « L'antiteatro - Il cinematografo come arte » il secondo. Ma la Scuola rimase per il momento soltanto sulla carta, probabilmente per difficoltà di repe-

[1] M.V. (Mario Verdone): Nota introduttiva a *I "precedenti" del C.S.C.* di Anton Giulio Bragaglia, in « Bianco e Nero », Roma, anno XXI, n. 12, dicembre 1960.

rire i finanziamenti e darle un inquadramento nell'ordinamento scolastico italiano.
Il secondo fatto a cui si è accennato è la relazione che Anton Giulio Bragaglia stese nello stesso periodo per la Corporazione dello Spettacolo su invito del presidente della stessa, l'on. Gino Pierantoni. E' appena il caso di ricordare che nel sistema politico della dittatura i conflitti fra capitale e lavoro non erano affidati alla dialettica fra organizzazioni padronali e sindacati se non formalmente perché sia le une, rimaste integre rispetto al periodo prefascista, sia i secondi, ridotti al solo sindacalismo fascista (e anche questo poco forte perché spezzato in organismi di categoria), confluivano in strutture unitarie, le Corporazioni appunto, all'interno delle quali, a seconda delle categorie, si componevano le eventuali divergenze senza farle mai esplodere a livello di coscienza popolare. La Corporazione dello Spettacolo aveva dunque, nel sistema, una grande importanza, e Bragaglia ne sarebbe stato un esponente di primo piano, fino a sedere nei banchi di Montecitorio come "consigliere nazionale", il nuovo nome che avrebbero assunto i deputati al Parlamento dopo che, abolite le libere elezioni, essi sarebbero stati nominati dal governo su indicazione appunto delle rispettive associazioni professionali o del partito unico. Bragaglia, come Blasetti, come Chiarini e come diversi altri uomini di spettacolo, fu un onesto assertore del fascismo finché la crisi della seconda guerra mondiale non maturò una crisi di coscienza: questi intellettuali credevano a certe asserzioni verbali del fascismo in direzione popolare ed antiborghese, credevano insomma di lavorare per la "rivoluzione" ed il loro era infatti cinema o teatro di contestazione rispetto ai modelli vigenti. Come molti uomini di cultura, Bragaglia guardava con interesse all'esperienza russa, e tanto più lui che per la sua battaglia di svecchiamento dei nostri palcoscenici non poteva non tener presenti le lezioni del teatro sovietico e della figura del regista che esso aveva proposto ed imposto alla scuola europea.
Bragaglia, dunque, aveva proposto alla Corporazione dello Spettacolo un progetto articolato ed organico di scuola politecnica, dai registi agli attori, dai direttori di fotografia ai montatori, agli scenografi ecc. che teneva conto del meglio delle esperienze straniere e profilava nettamente quello che sarebbe divenuto il Centro Sperimentale. Il progetto però apparve troppo ambizioso — o troppo costoso o tutt'e due — e non fu accolto, pur ricevendo gli elogi del caso. Fu deciso invece di attuarne una parte limitata, la sola sezione di recitazione, e fu insediata una commissione a cui furono chiamati come esperti Blasetti, Mario Camerini e Fedele della Società degli Autori (la SIAE di oggi) Tale commissione si mosse sulla base di una relazione di Bragaglia che, dopo aver accennato per sommarissimo cenno ad un'esperienza statunitense e con qualche dettaglio in più alla scuola statale tedesca diretta da Gustav Froelich, dedicava pagine e pagine di attento e favo-

revole esame alle esperienze sovietiche, dalla "Scuola dell'Arte dello Schermo" di Lunačarskij e Lekčemko aperta a Leningrado nel 1919 alla scuola di Mosca diretta da Trauberg alle ricerche sperimentali, al di fuori di ordinamenti scolastici, di un Kulešov. Con fermezza, Bragaglia si rifiutava di accettare lo "scorporo" dal suo progetto iniziale completo del mero settore attori, confermando col raffronto internazionale la bontà di un metodo politecnico che impostasse la pratica del cinema nella globalità di una impostazione organica. E tuttavia piegava il capo nei fatti, indicando comunque cosa si potesse fare in questa scuola per attori. « Tenendo presente soprattutto la esperienza russa e tedesca », egli vedeva l'insegnamento strutturato in tre generi di corsi: 1) di cultura specifica teorica; 2) applicazione sperimentale scolastica; 3) saggi pratici. Ed aggiungeva un tratto rivelatore della sua "poetica" artistica: « Per fare gli artisti italiani occorre, anzitutto, ch'essi sappiano ciò che significa essere artista "all'italiana"; vale a dire occorre che essi conoscano la tradizione veramente italiana (non tanto quella che deriva dalla imitazione latina, tanto meno quella di carattere internazionale europeo), quella bensì che per via della pantomima, dei lazzi, delle eccentricità musicali, della danza, delle acrobazie e della commedia schietta di vita parlata, è tanto vicina al cinematografo muto o parlato o sonoro che sia. E avete già capito ch'io ho fatto allusione alla Commedia dell'Arte. Secondo me, per fare un attore di cinema veramente italiano, bisogna fargli scordare gli americani... » [2].

Nel 1932, dai risultati della commissione Bragaglia, nasceva la Scuola di Cinema che ereditava il nome da quella del 1930 vissuta solo sulla carta ed era inserita nel Conservatorio di Santa Cecilia, come sezione autonoma. Essa dipendeva perciò dal Ministero dell'Educazione Nazionale (ex-Ministero della Pubblica Istruzione) avendo però anche uno speciale patronato da parte della Corporazione dello Spettacolo che dipendeva dal Ministero delle Corporazioni (l'attuale Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale). Direttore era Alessandro Blasetti, a cui si affiancava come docente l'attrice Teresa Franchini. Blasetti ha raccontato nelle sue memorie [3] l'esperienza generosa e tumultuosa di quei pochi anni della scuola, fatta con pochissimi mezzi e molto entusiasmo, portando gli allievi attori negli ospedali e nelle carceri perché si facessero dal vivo una pratica di tipi umani e di casi psicologici: un metodo naturalista che cercava di staccare quei giovani dal "cliché" di una recitazione vuota ed accademica, calandoli nella vita reale [4].

[2] Anton Giulio Bragaglia: *I "precedenti" del C.S.C.*, cit.

[3] Alessandro Blasetti: *Trent'anni di cinema italiano che ho vissuto*, in « Cinema Nuovo », Milano, n. 98, 15 gennaio 1957 (5ª puntata).

[4] cfr. anche: A.M. De Giglio: *Cinque anni di "Centro Sperimentale di Cinematografia"*, in « Lo Schermo », Roma, anno V, n. 11, novembre 1939.

La fisionomia giuridica della scuola era quella di un istituto d'arte, con un diploma di specializzazione finale.
Poco dopo, il Sottosegretariato per la Stampa della Presidenza del Consiglio dei Ministri, creato e ricoperto dal genero di Mussolini, Galeazzo Ciano, dava vita nel suo interno ad una Direzione Generale per la Cinematografia (Decreto del 18 settembre 1934). Da un generico interesse del regime verso il cinema, già manifesto negli anni '20, si passava in tal modo alla creazione di una struttura di intervento governativo che presupponeva una più decisa volontà di azione politica nel settore. Fautore di questa struttura, e quindi primo Direttore Generale, fu Luigi Freddi, che riuscì a far assorbire nel nuovo organismo certe competenze sul cinema prima ripartite fra più di un Ministero, divenendo per molti anni l'arbitro — o il despota — del cinema italiano.
Freddi fin dal 1934 in un rapporto a Mussolini sul cinema italiano aveva criticato la Scuola Nazionale di Cinematografia che « aveva risposto ben mediocremente allo scopo, malgrado il valore dei due insegnanti: Alessandro Blasetti ed Ernesto Cauda. Se da un lato essa appariva come una tranquilla sinecura, dall'altro risultava pressocché negativa dal punto di vista dei risultati pratici. Perché? Perché era un organismo abbandonato a sè, ormai dimenticato da coloro stessi che l'avevano istituito e tenuto in nessuna considerazione da coloro che avrebbero dovuto attingervi elementi da utilizzare nella pratica attività ». Ed aggiungeva con parole ancor più drastiche: « Una Scuola mediocre od insufficiente, com'è quella esistente, non serve a niente di buono, ma solo a scuotere maggiormente la già scarsa fiducia degli intellettuali italiani nell'utilità e nell'avvenire di una fiorente cinematografia nazionale » [5]. Blasetti ha avuto occasione su « Cinema Nuovo » di replicare a queste affermazioni di Freddi, sostenendo che se la vecchia Scuola era insufficiente, il Centro, nella prima sede di via Foligno, allogato provvisoriamente nell'ala di una scuola media, non dava di sè una immagine molto più funzionale. (« Squallido sotterraneo » lo definisce lo stesso Freddi). Il regista fa dunque intendere che la polemica del Direttore Generale della Cinematografia fosse stata una copertura per un'operazione di potere che consentisse un effettivo controllo ad una operazione culturale che poteva sfuggirgli [6].
Comunque siano andate le cose, nei complicati equilibri di potere del ventennio fascista, è certo che il Centro Sperimentale di Cinematografia nacque con le spalle assai più robuste della Scuola che l'aveva preceduto, trasferendosi presto in un complesso architettonico nuovo progettato dall'arch. Antonio Valente, complesso che rimane uno dei pochi a "misura d'uomo" e non acca-

[5] Il rapporto è riportato testualmente in: Luigi Freddi: « Il cinema », Roma, L'Arnia, 1949.
[6] A. Blasetti, cit.

demico o retorico fra quanti costruiti in Italia nel periodo fascista, il più infausto dal punto di vista dell'architettura pubblica. E dentro quelle pareti, le stesse di oggi, abitavano già apparecchiature moderne e funzionali per quelle attività pratiche che avrebbero distinto il Centro da allora in poi.
L'uomo destinato a guidare il C.S.C. era Luigi Chiarini, critico letterario di milizia gentiliana che aveva conquistato un prestigio dalle pagine di « Quadrivio » ed era ora funzionario della Direzione di Freddi. Chiarini fu nominato Commissario straordinario per la liquidazione della Scuola, staccata da Santa Cecilia e portata sotto la vigilanza del Sottosegretariato di Ciano, e per la creazione del Centro, di cui fu nominato Direttore Generale. « Il Centro Sperimentale di Cinematografia, come del resto lo definisce il nome stesso », scrive Freddi, « non era esattamente e solamente una scuola, ma un campo di esperimenti, di ricerche, di indagini e di cultura cinematografica » [7].
L'apporto di Luigi Chiarini alla definizione teorica, strutturale e funzionale del Centro è fondamentale. In quegli anni, come si è detto agli inizi, era dominante la battaglia per rivendicare al film la dignità espressiva, la possibilità d'essere arte. Chiarini intuisce che il C.S.C. può essere *anche* scuola di quadri professionali se però prima è istituto di ricerca culturale viva, di dibattito estetico, di formazione di una coscienza critica: se è pronunciamento per un certo cinema contro un altro cinema e se in questa assunzione di responsabilità conduce a una svolta nella situazione del cinema nazionale. Esso, al momento, è oscillante fra la gradevolezza superficiale delle commedie dei "telefoni bianchi" cosmopolite come tono generale ma spesso specificamente debitrici alla commedia mitteleuropea, ungherese od austriaca, e il trionfalismo dei film nazionalistici e imperiali. Chiarini, che già come critico letterario aveva sparato a zero contro il "decadentismo borghese", non ha dubbi nell'additare al cinema nazionale la via popolare, realistica, legata a personaggi e situazioni tipicamente italiani. La conduzione del Centro si accompagna perciò in lui ad una necessità di messa a punto teorica che ha il suo primo riferimento nel volumetto « Cinematografo » del 1934, a cui scrive la prefazione Giovanni Gentile. Ho già avuto modo in altra occasione di approfondire la novità di quest'opera [8] rispetto alla pubblicistica del tempo. Basterà qui ricordare come, in un'epoca in cui il cinema propostoci da Hollywood, ma anche da Parigi e da Berlino, era "spettacolo" nel senso di ricreazione adulterata della realtà o meglio di suo travisamento sistematico, Chiarini anticipava due linee essenziali del dibattito culturale intorno al cinema del secondo dopoguerra: l'uscir fuori dai teatri di posa per cogliere la vita vera e i personaggi concreti dell'Italia contemporanea e il definire una fisionomia "na-

[7] L. Freddi, cit.
[8] Ernesto G. Laura: *Luigi Chiarini e il film come assoluta forma*, in « Bianco e Nero », Roma, anno XXIII, n. 7-8, luglio-agosto 1962.

zionale" e "popolare" (termini, come si vede, pre-gramsciani) del cinema italiano. La sua polemica contro il decadentismo borghese va dunque molto al di là del verbale "proletarismo" del linguaggio fascista. Di qui la necessità di creare una generazione di registi diversi da quelli del muto, capaci di vedere nella macchina da presa uno strumento che « vuole realtà soda e concreta da elaborare » fuori dalla cartapesta, dal divismo, dalla "finzione"[9].
Il Centro Sperimentale di Cinematografia nasce quindi da una ipotesi teorica e da una "poetica": l'esistenza di un linguaggio creativo del film e il dovere di usarlo in direzione realistica. In particolare, Chiarini attribuiva poi un grande ruolo al montaggio, seguendo i canoni pudovchiani appena fatti conoscere dalla traduzione italiana (1932) dei primi testi del regista sovietico.
Questi testi, raccolti sotto il titolo « Il soggetto cinematografico » e poi ripubblicati nel '35 con l'aggiunta di altri come « Film e fonofilm », li aveva tradotti Umberto Barbaro il quale aveva fatto conoscere agli studiosi italiani altri scritti di teorici di sinistra come il sovietico Ejzenštejn e l'ungherese Balázs. Barbaro fu il secondo nome a far da protagonista nel Centro Sperimentale. Di formazione crociana, poi pervenuto al marxismo con lungo travaglio critico, narratore, commediografo, critico d'arte e letterario, era un giovane emergente nella cultura degli anni '30, subito "catturato" dal cinema, prima da Alessandro Blasetti per scrivere su « Cinematografo », poi da Emilio Cecchi per collaborare alla produzione Cines. Barbaro come autore si era mosso nelle file dell'avanguardia, ritagliando all'interno del movimento futurista una sua personale poetica, l'"Immaginismo". « A mano a mano che si chiariva in lui il significato della vita e dell'arte », ha scritto Chiarini ricordando il Barbaro nel periodo fascista, « il suo impegno si faceva più serio e rigoroso; impegno e rigore pagati di persona, ché gli sarebbe stato facile aprirsi una strada, una brillante carriera, anche con piccole concessioni al fascismo. Egli non fu un militante politico nello stretto senso della parola, ma sul piano della cultura conservò un'intransigenza morale che deve essere additata ad esempio perché rara tra gli intellettuali. Non un rigo, non una parola si può trovare nei suoi scritti di cui egli stesso abbia dovuto non dico vergognarsi, ma pentirsi. Non uno scritto da nascondere o sul quale tacere »[10]. All'epoca in cui entrò nel nascente C.S.C. aveva anche firmato la regia di un documentario, *Cantieri dell'Adriatico*, e di tanto in tanto anche in futuro si sarebbe impegnato nel cinema attivo.
Si coglie bene a posteriori che cosa unisse Chiarini e Barbaro. La battaglia contro il cinema mercantile, dettato da ragioni meramente industriali e di profitto, in nome di un cinema "d'arte" nato dalla creatività personale, si sposava in ambedue ad una co-

[9] Luigi Chiarini: « Cinematografo », Roma, 1934.
[10] Luigi Chiarini: Profilo di Barbaro come premessa a: Umberto Barbaro: « Il film e il risarcimento marxista dell'arte », Roma, Editori Riuniti, 1960.

scienza, insolita per l'epoca, della funzione sociale ed educativa, formativa del cinema, anticipando con parole ovviamente diverse quel concetto di "comunicazione" che è al centro oggi dell'attenzione critica intorno al cinema.

Accanto a Barbaro e a Chiarini, Alessandro Blasetti continuò a recare nel C.S.C. dei primi anni la sua passione e la sua alta professionalità insegnando regia. Si aggiunse in seguito Francesco Pasinetti, il critico veneziano che nel '34, appena ventitreenne, aveva diretto un film, *Il canale degli angeli*, che, pur nella debolezze strutturali e in talune ingenuità, sembrava un manifesto di quel cinema "diverso" in cui Chiarini e Barbaro credevano: era il ritratto di una Venezia antituristica, di piccola gente semplice, di popolo, di sentimenti e situazioni tratte dall'esperienza quotidiana. L'"enfant prodige" Pasinetti entrava al C.S.C. per insegnarvi storia del cinema e nel 1939 avrebbe appunto pubblicato quella sua amplissima e scrupolosa, e filologicamente esatta, « Storia del cinema dalle origini ai giorni d'oggi » che rimane per l'epoca un modello, facendo giustizia di tante approssimazioni, "sentito dire" e banalità italiane e straniere.

I corsi del Centro Sperimentale di Cinematografia iniziarono il 1° ottobre 1935. Nell'agosto precedente, Chiarini, col suo gusto polemico, scriveva un articolo per « Lo schermo » in cui condannava senza appello la vecchia generazione di autori cinematografici italiani additando la necessità di nuove leve, che sarebbero state garantite dalle sezioni cinematografiche dei GUF e dal C.S.C. Scriveva Chiarini: « Per dirla toscanamente, se le querce non fanno limoni, certi ben noti registi non faranno mai dei bei film (...). La cinematografia italiana (...) ha sofferto fino ad oggi la senilità »[11].

Un altro tema che affiora spesso nelle dichiarazioni di intenzioni riguardo al Centro è quello del cinema "politico". Ancòra una volta, come spesso nelle cronache del regime, si prendevano a prestito concetti ed esperienze dell'Unione Sovietica "traducendole" in termini adattabili all'Italia di Mussolini. Il passaggio dal film "di propaganda" al film "politico", cioè educatore ad una società approfondendone i temi ed i valori, era infatti un tipico argomento di discussione del cinema sovietico successivo agli anni rivoluzionari, pur se nel frattempo soffocato dallo stalinismo. Nella Direzione Generale di Freddi se ne parlava in termini identici, e da taluni, come Chiarini, con indubbia buona fede; da altri, giovani, intravvedendo delle aperture verso esigenze sociali ancora confuse. Si sa, comunque, che nella seconda metà degli anni '30 i comunisti, per esempio, scelsero come linea tattica l'inserimento "nel fascismo" adottandone tutte le parole d'ordine "rivoluzionarie" ma servendosene per far maturare, ove possibile, una co-

[11] Luigi Chiarini: *Il cinema e i giovani*, ne « Lo Schermo », Milano, anno I, n. 1, agosto 1935 (v. testo integrale in questo fascicolo a pag. 131).

scienza rivoluzionaria autentica. Si veda, per tutti, il caso di Eugenio Curiel, militante comunista clandestino, che diventa un dirigente dei GUF e attraverso essi apre un dialogo con gli operai delle fabbriche venete parlando di marxismo mentre finge di parlare di fascismo. Tale contraddizione spiega anche come la buona fede fascista di Chiarini potesse coesistere con la buona fede antifascista di Barbaro, parlando ambedue delle stesse cose con obiettivi analoghi. In queste contraddizioni reali, tipiche della vita dei giovani intellettuali (si pensi al fenomeno dei Littoriali della Cultura o ai militanti di sinistra che fanno i redattori di « Cinema » di Vittorio Mussolini), maturano tuttavia le condizioni per quei travagli interiori che la guerra sbagliata farà esplodere appena qualche anno dopo.

In questa luce, va dunque capito il battere e ribattere sull'argomento, tanto attuale anche oggi, del film "politico". Scrive ancòra Chiarini: « Sì, film politico: come deve essere ogni film che si gira in Italia, qualsiasi carattere esso abbia, dal comico al drammatico, dal giallo al musicale, per quanto spettacolare possa essere. Film politico che va distinto da quello di propaganda e che raggiunge un effetto assai maggiore dell'altro. Voglio dire che non è concepibile la creazione in Italia di un film che non sia consono al clima fascista e che, in ogni modo, non serva il Regime, come è stato delle "Segretarie private" e delle vecchie "Kiki" che, purtroppo, sono assai dure a morire. Un film politico in tal senso, non potrà essere realizzato altro che dai giovani (...). Un film politico, cioè un film intelligente, serio ed ispirato a sani concetti morali ». E più avanti ritiene che ci sia da attendersi dai giovani, in questa direzione, un « rinnovamento spirituale in quanto che la loro coscienza politica è veramente tale, è, cioè, anche coscienza morale »[12].

Il fascismo attraversa alla metà degli anni '30 la più insanabile delle sue contraddizioni intrinseche: l'esser nato dalla spinta reazionaria di ceti privilegiati spaventati dal "pericolo rosso" degli anni '20 e il voler essere un esempio di intervento dello stato in settori dove proprio la condizione di privilegio di quei ceti aveva impedito che si andasse oltre il "laissez faire" liberistico. Così, il cinema viene visto da Freddi come il terreno ideale per sperimentare una presenza dello stato che non sia solo difensiva, censoria ma anche ideologica, economica, strutturale. Nella realtà, tutto ciò porterà a ben poco, perché il cinema che conta continuerà ad esser fatto dai privati, e la stessa Cines, unica società di stato di produzione diretta, vivrà fasi alterne di morti e risurrezioni. Comunque, il 22 maggio 1936 il ministro Ciano si muoveva in questa linea "interventista" nel suo discorso al Senato sul cinema italiano affermando: « La creazione della Direzione generale per la cinematografia segna la decisione del governo di intervenire

[12] L. Chiarini: *Il cinema e i giovani*, cit.

a fondo e con scopi precisi nell'andamento delle cose cinematografiche. Conviene notare che in tutte, o quasi tutte le nazioni europee, vi è un intervento statale. Talvolta anzi è lo Stato che si fa produttore diretto. Sono evidenti le ragioni di un interessamento così profondo. Il cinematografo costituisce oggi, ovunque, lo strumento più forte per l'educazione estetica, morale e politica del popolo »[13].

Di questo clima politico, tuttavia, al Centro, grazie all'opera equilibrata e alla disponibilità al dialogo del suo direttore generale, non si avvertiranno i condizionamenti peggiori e l'atmosfera rimarrà civile e serena. Chiarini e Barbaro si preoccuperanno di unire alla pratica la continua riflessione teorica.

Quanto all'organizzazione didattica di quel primo corso avviato nel 1935, gli allievi erano 131, selezionati mediante esame e titoli e ripartiti nelle sezioni regìa (49 allievi, di cui 13 segretarie di produzione), recitazione (38), scenografia (13), direzione della fotografia (19), tecnica del suono (79). Per solidarietà all'esperimento, si iscrivono al Centro anche giovani intellettuali come Corrado Alvaro, Gherardo Gherardi, Ermanno Contini, l'attrice Maria Letizia Celli e il musicista Alberto Veretti che è insieme allievo di regìa e docente di musica. I primi docenti sono Alessandro Blasetti (regìa e recitazione), Gaetano Ventimiglia (fotografia), Libero Innamorati (tecnica del suono), Antonio Valente (scenotecnica), Teresa Franchini (dizione), Corrado Pavolini (estetica), Jacopo Comin (storia del cinema), il citato Veretti (storia della musica), Libero Solaroli (organizzazione della produzione), Capponi e Aschieri (scenografia), Enrico Prampolini (storia del costume).

Dopo un brevissimo periodo propedeutico di carattere teorico generale, tutte le sezioni furono avviate sul terreno pratico-sperimentale. Due volte la settimana, le lezioni di storia e di estetica erano sostituite da proiezioni di film presentati e discussi dai docenti. Per la cronaca i primissimi film proiettati agli allievi alla nascita del Centro furono *Abwege* (Crisi) di Pabst, *The Gold Rush* (La febbre dell'oro) di Chaplin, *Hallelujah* di Vidor. I corsi erano gratuiti (salvo una tassa annuale di L. 100 per l'iscrizione) e non erano previste, come avviene invece oggi, borse di studio. Non era nemmeno rilasciato un diploma, dato che il Centro, dopo esser stato staccato dal Ministero della Educazione Nazionale, non apparteneva che di fatto all'ordinamento scolastico italiano e giuridicamente era anch'esso un organismo di fatto, dipendente dal Ministero della Cultura Popolare.

Come strumenti sussidiari all'attività del Centro fu istituita una biblioteca, che oggi a quarant'anni e più di distanza, è divenuta senza dubbio la più completa in Italia in materia di cinema, anche per quanto riguarda i periodici, e una cineteca, il cui patrimonio

[13] cfr. il testo integrale in: *22 maggio 1936-XIV - Galeazzo Ciano al Senato sulla cinematografia fascista*, ne « Lo Schermo », Roma, anno II, n. 6, giugno 1936.

fu interamente depredato dai nazisti alla fine del 1943, nel periodo di Roma "città aperta" e fu quindi ricostituita da zero nel dopoguerra. L'attività editoriale fu un logico coronamento del dibattito culturale esistente al C.S.C., tantopiù avendo presente l'assoluta lacuna sull'argomento presentata dalle case editrici italiane, salvo poche e disorganiche eccezioni. Chiarini e Barbaro firmeranno insieme tre antologie tuttora assai utili come « I problemi del film », « L'attore » e « L'arte dell'attore », a cui si aggiungeranno i libri scritti in prima persona dai due massimi esponenti del Centro. Nel 1937 nacque « Bianco e Nero » sotto la direzione formale di Luigi Freddi e la vice direzione (reale) di Luigi Chiarini; e non c'è dubbio che anch'essa si staccò di netto dalle altre pubblicazioni periodiche per il suo alto livello scientifico.
L'attività pratica, che in un primo tempo si era limitata a provini e brevi esercitazioni, sfociò dal 1937 nella realizzazione di veri e propri cortometraggi, preparati e portati a termine con metodo assolutamente professionale. Fra i primissimi furono *Dramma in un minuto* e *Vecchio tabarin* realizzati appunto nel '37 rispettivamente da Renato May e da Mario Pannunzio (futuro direttore de « Il Mondo »), Piero Pierotti, Primo Zeglio. Nel 1938 fu anche realizzato un film didattico sul cinema, *L'inquadratura*, diretto da Renato May.
In quei primi anni emersero fra gli allievi del Centro futuri registi come Zampa, Paolucci, Chili, i citati Pierotti e Zeglio, attori come Arnoldo Foà, Otello Toso, Massimo Serato, Luisella Beghi, il tedesco Bobby Todd, Maria Luisa Mantovani, Elena Zareschi, Gianni Agus, Alberto Lupo, montatori e tecnici come May, Paolo Uccello, direttori di fotografia come Carlo Nebiolo e Antonio Schiavinotto.
Al giro di boa del decennio, mentre scoppiava la seconda guerra mondiale e il nazismo dilagava in Europa, il cinema italiano subiva una profonda evoluzione. Iniziavano le crisi di coscienza di molti, i dubbi, i desideri ancora confusi di un sistema nuovo. Il fascismo, tramontato con Starace il decennio delle grandi parate e del ritualismo, si mimetizzava nel grigioverde delle uniformi militari (lo stesso Mussolini non indosserà più dal '40 la camicia nera) ed entrava nella cupa spirale del tramonto.
Il cinema italiano portava alla ribalta nell'ultima fase del fascismo i giovani formatisi da autodidatti nei Cineguf oppure usciti dal Centro Sperimentale. E mentre la generazione dei Genina e degli Alessandrini firmava i pochi film di propaganda di una guerra non sentita, da *Bengasi* a *Giarabub*, i nomi nuovi, non volendo trattare adulterati i temi del presente, si esercitavano nel perfetto formalismo del cinema di derivazione letteraria; e talvolta riuscivano anche a mordere nel presente, come accadrà, ma sarà già il '43, alla vigilia del crollo, al Visconti di *Ossessione*.
Era nelle cose che le esperienze pratiche del C.S.C. si inserissero nel processo di trasformazione del cinema nazionale, arrivandoci per gradi. Nel 1938 Umberto Barbaro firmava come regista il suo

primo ed unico film, *L'ultima nemica*. Non fu il film significativo che ci si sarebbe attesi, ma il tema, incentrato sullo spirito di sacrificio, era coerente a quell'idea formativa ed educatrice del cinema che Barbaro aveva sempre coltivato. Significativo fu soprattutto per aver cominciato a raggruppare intorno all'esperimento, girato a Tirrenia nei teatri di Giovacchino Forzano, alcune forze del Centro dove Barbaro insegnava: Francesco Pasinetti, quale collaboratore alla sceneggiatura, e fra gli attori un gruppo di allievi: Elena Zareschi, Giuliana Gianni, Alida Valli, Otello Toso. Due anni più tardi, nel 1940, *La peccatrice* di Amleto Palermi veniva addirittura girato nei teatri di posa del Centro Sperimentale, consentendo la partecipazione diretta della scuola alla sua genesi ed alla sua realizzazione. La sceneggiatura era, oltreché del regista, dei tre massimi esponenti del Centro: Chiarini, Barbaro e Pasinetti. Il tema e il personaggio erano « sgradevoli » rispetto alle consuetudini di un cinema « benpensante » e a priori ottimista come era quello imposto dal regime. « Ma ciò che preme », scriveva il giovane critico Michelangelo Antonioni, allievo del C.S.C., « è che per la prima volta da noi si tenta di dare una compiutezza schiettamente cinematografica a un personaggio, e di conseguenza a un film, con una fusione reciprocamente funzionale di valori fonici, visivi e ritmici » [14].
Il film di deciso inserimento nel processo di rinnovamento del cinema italiano è tuttavia *Via delle Cinque Lune* che viene direttamente prodotto dal Centro Sperimentale di Cinematografia e diretto dal suo stesso direttore, Luigi Chiarini, coinvolgendo docenti, allievi ed ex-allievi ai vari livelli. Nella combinazione entra un altro ente di stato, l'ENIC, che ne assicura la distribuzione. Nei titoli di testa, in coerenza a tante enunciazioni teoriche sul film come opera d'arte e sul ruolo creativo del regista, si usa una terminologia desueta per allora: non "regia di" ma "un film di" Luigi Chiarini, il quale firma anche il soggetto, liberamente desunto da un racconto di Matilde Serao, e la sceneggiatura insieme a Barbaro e a Pasinetti. Fra gli attori, allievi ed ex-allievi come Luisella Beghi, Andrea Checchi e Michele Riccardini, o docenti, come Teresa Franchini e Maria Jacobini. E' il 1942, e il film si intona molto bene al gusto del cinema letterario, ricostruendo tutto in teatro, anche gli esterni, e filtrando le immagini attraverso ricordi figurativi come le stampe del Pinelli. Ma c'è insieme la provocazione dell'argomento "sgradevole" e la scoperta di un mondo popolare del passato ricco di umori.
L'interesse per tale esperienza induce Chiarini a rinnovarla. La rinata Cines, società di produzione di proprietà dello Stato, gli consente tuttavia di non impiegare più i fondi del Centro e di utilizzarne soltanto gli uomini e i teatri di posa. Il secondo film è *La*

[14] Michelangelo Antonioni: *La sorpresa veneziana*, in « Cinema », Roma, 25 settembre 1940.

bella addormentata (1942), forse il risultato più alto della breve filmografia registica chiariniana, ispirato all'omonimo dramma di Rosso di San Secondo, immagine di un Sud fuori del facile folklorismo. Collaboratore alla sceneggiatura è ancora una volta Umberto Barbaro, insieme a Vitaliano Brancati. Nel 1943, il direttore del Centro Sperimentale avvia la terza esperienza di cinema letterario, trovando nuovamente nella Cines il finanziamento e nell'Enic la distribuzione. Con Barbaro e con Pasinetti "rilegge" la goldoniana *Locandiera*, girando gli interni nei teatri del C.S.C. e gli esterni nel Veneto, sul Brenta. (E' durante le riprese che Armando Falconi, sorpreso da un bombardamento, è preso da "choc" e si inferma, troncando per sempre un'attivissima carriera). Chiarini effettuerà le riprese ma non porterà a termine l'edizione del film. Lo sorprese infatti l'armistizio e la successiva nascita della Repubblica di Salò. Il governo mussoliniano, come è noto, trasferì a Venezia impianti e quadri del cinema nazionale, dato che Roma era troppo prossima al fronte, e Chiarini fu fra coloro che non cedettero alle lusinghe, anche finanziarie, messe in opera dai dirigenti del Ministero della Cultura Popolare per trascinare a Venezia registi ed attori. Il film fu dunque montato da altri e alla meno peggio sempre da altri portato alla copia campione.
Con l'entrata in guerra, come si è detto sopra, un certo clima anche visibile era mutato in Italia. Starace era stato allontanato dalla segreteria del partito unico e rimpiazzato con figure incolori; Mussolini diradò progressivamente le sue apparizioni in pubblico e abbandonò la messinscena staraciana copiata dal ritualismo goebbelsiano per acconciarsi ad una "immagine" più adatta ai tempi di capo militare in divisa di guerra. Il tentativo del decennio precedente di una fascistizzazione dello stato anche attraverso interventi diretti nell'economia e nella produzione venne lasciato cadere e addirittura un grande industriale privato, esponente della Confindustria, Vittorio Cini, entrò nel governo (e fu, per la cronaca, l'unico ministro del ventennio che se ne andò per dimissioni polemiche nei confronti del "duce" anziché per siluramento da parte di quest'ultimo). Anche nel cinema, col '40 il "dittatore" Luigi Freddi aveva dovuto abbandonare la poltrona della direzione generale della cinematografia per lasciarla ad una figura di tecnico, Eitel Monaco. Fu Monaco a regolarizzare nel 1942 la situazione "di fatto" in cui era rimasto il Centro Sperimentale di Cinematografia dalla fondazione, approntandone — "a posteriori" di ben sette anni — la legge istitutiva. Fu questa la legge 24 marzo 1942, n. 419, che ne sanciva l'autonomia come ente di diritto pubblico, dotato di propri organi amministrativi e posto alle dipendenze del Ministero della Cultura Popolare (poi, alla fine del fascismo, passò alle dipendenze della Presidenza del Consiglio dei Ministri ed infine, alla costituzione di esso, del Ministero del Turismo e dello Spettacolo).
Con la emanazione della legge istitutiva, il Centro poté rilasciare

diplomi. Essi però, di fatto, non vennero rilasciati fino al dopoguerra, dato che le vicende del Paese determinarono il brusco arresto dell'attività alla fine del 1943, impedendo che venissero portati regolarmente a buon fine i primi corsi avviati dopo la legge istitutiva e che avrebbero dovuto concludersi appunto con il rilascio di un diploma. Ma al di là dei formalismi giuridici, il Centro contò parecchio in quegli anni tormentati. Mentre « Bianco e Nero » combatteva — insieme a « Cinema » — la battaglia per una trasformazione radicale del cinema italiano, gli allievi diventavano autori preparandosi sul terreno della critica, dell'aiuto-regìa, della realizzazione di cortometraggi. E' il caso di Michelangelo Antonioni, di Pietro Germi, di Massimo Mida Puccini, di Giuseppe De Santis, di Luigi Zampa, di Fernando Cerchio e di tanti altri, nonché di attori come Alida Valli, Leopoldo Trieste, Carla Del Poggio, Clara Calamai, Mariella Lotti, Andrea Checchi, Arnoldo Foà.

Dopo l'avvento della Repubblica di Salò, la sede ed i quadri dirigenti del C.S.C. vennero a trovarsi nel territorio controllato dal governo di Mussolini e dagli occupanti tedeschi. Come si disse, alla fine del 1943 la Direzione Generale dello Spettacolo del Ministero della Cultura Popolare si trasferì a Venezia (poco distante, a Padova, era sistemato il Ministero dell'Educazione Nazionale, mentre il resto del governo si era stabilito sulle rive del Garda) e decise che anche il cinema italiano si sarebbe trasferito, per motivi di sicurezza, nella città lagunare. In pochi mesi, infatti, Cinecittà, l'Istituto Nazionale Luce, l'Enic ecc. si trapiantarono a Venezia dove ebbe effimera vita un'attività produttiva ridotta in quello che fu chiamato "Cinevillaggio". Non fu fra quegli enti, però, il Centro Sperimentale di Cinematografia. Luigi Chiarini, infatti, non volle muoversi da Roma e ogni attività didattica e sperimentale fu sospesa, a differenza di quanto accadde invece per l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, i cui corsi ripresero sulla Laguna nella seconda metà del 1944. Gli impianti furono in parte depredati, i film della Cineteca asportati dai nazisti in ritirata. La pausa per la ripresa fu lunga. Nel naturale avvicendarsi degli uomini a causa del profondo mutamento politico seguito alla Liberazione del Paese, il Centro, che poteva vantare una indiscussa probità della sua giovane esistenza pur nei condizionamenti impostigli dal regime fascista, non ebbe mutamenti traumatici. Dal suo interno si trasse il nome autorevole di chi doveva avviarlo alla rinascita come commissario straordinario, e fu Umberto Barbaro. Con l'onestà e la fermezza di un uomo di cultura che non si era mai piegato, Barbaro poté saldare senza compromessi ma anche senza ingiustificate rinunce il passato col presente, riprendendo la battaglia per un cinema nazionale e popolare e per un cinema d'arte là dove si era dovuto arrestarla, e dandole quel maggiore respiro che solo un clima di democrazia può conferire ad un dibattito culturale. Inaugurando la nuova serie di « Bianco e Nero » nel 1947, Umberto Barbaro scriveva: « L'arte non è espressione

di una determinata epoca storica, bensì preludio ed annuncio di un'epoca prossima e nuova. Della quale è fattore primo; giacché l'arte non ha tanto il compito di *esprimere* quanto quello di *creare* tempi nuovi »[15]. Ecco dunque la riaffermazione dei valori estetici nel momento in cui proprio nelle file in cui egli, marxista, militava, sarebbe cresciuto il contenutismo, la sopravvalutazione critica dei film in base alle tesi sostenute. In quello stesso saggio, Barbaro ai contenutisti ammoniva contro « l'assurdità del giudicare le opere dalle loro intenzioni, volontarie o velleistiche che dir si voglia, cioè dal loro contenuto esterno ». E quanto alla milizia rivoluzionaria degli autori che connoterebbe a sinistra le loro opere, ammoniva del pari come « di fatto Dostoievskij sia uno dei più progressivi artisti di tutti i tempi, mentre per le sue intenzioni anche le sue opere volessero essere e fossero dichiaratamente reazionarie »[16]. E dunque, non l'artista che si accoda al movimento di trasformazione della società divenendone un militante e ricevendone le parole d'ordine, ma l'artista che concorre in quanto artista alla trasformazione stessa. « Perciò i poeti sono stati detti *vati*, cioè vaticinatori e anticipatori, ed anche *geni*, cioè generatori e creatori »[17].

Col 1948 Barbaro, dopo aver dato il suo inestimabile contributo alla ripresa, va in Polonia, a Lodz, quale consulente per la scuola di cinema che il nuovo stato polacco ha creato. Al Centro rientra Luigi Chiarini come vice-presidente (presidente è il direttore generale dello spettacolo Nicola De Pirro), con a fianco Pasinetti quale direttore. Il 15 gennaio 1948 Chiarini inaugurava il secondo biennio accademico della rinascita, in cui avrebbero insegnato Béla Balázs, Antonioni, Veniero Colasanti, Alessandro Cicognini, Mario Calzini, Paola Borboni, Guido Fiorini, Mario Serandrei e tanti altri. Fra gli allievi di quel biennio c'erano futuri registi come Francesco Maselli e Nanni Loy, direttori di fotografia come Pasqualino De Santis e Pierludovico Pavoni, scenografi come Mario Garbuglia e Gianni Polidori. Come si è detto, una sostanziale continuità di indirizzo culturale presiedette al lavoro del Centro, ed anche la strutturazione dei corsi in sei sezioni (regìa, recitazione, fotografia, scenografia, costumi, tecnica del suono) corrispondeva a quella precedente. Qualche cosa si era forse perduto per sempre: la stretta unità di ricerca, di discussione, di lavoro professionale, anche, fra Chiarini, Barbaro e Pasinetti. Il primo proseguirà da solo la regia con *Ultimo amore* e poi con *Patto col diavolo*, film realistico sulla Calabria alla cui sceneggiatura collaborerà Corrado Alvaro. Barbaro, riprendendo contatto con la critica d'arte a cui si dedicherà prevalentemente nell'ultima parte della

[15] Umberto Barbaro: *Ancora della terza fase ovverosia dell'arte del film*, in « Bianco e Nero », anno I (nuova serie), n. 1, 1947; ora anche nel volume: « Il film e il risarcimento marxista dell'arte », cit.

[16] U. Barbaro, cit.

[17] U. Barbaro, cit.

vita, firmerà alcuni documentari sulla pittura con la consulenza di Roberto Longhi, ma anche, con parecchi altri, la sceneggiatura di uno dei film-manifesto del dopoguerra, *Caccia tragica* del suo ex-allievo De Santis. Pasinetti, infine, si dividerà fra Roma e Venezia, dove firmerà molte regie di documentari e si impegnerà nella Mostra d'arte cinematografica.
Nell'aprile 1949 muore all'improvviso Francesco Pasinetti, mentre Chiarini è lontano, in Calabria, a girare il suo film. L'anno accademico viene in pratica chiuso da due allievi registi, Guido Cincotti e Dino Partesano (Loy e Maselli sono con Chiarini in qualità di assistenti). La situazione culturale e politica era nel frattempo mutata, come riflesso della "guerra fredda" che opponeva sul piano mondiale l'America di Truman alla Russia di Stalin. Con le elezioni del 18 aprile 1948 in Italia era finita l'unità dei partiti della lotta antifascista e della proclamazione della repubblica e si contrapponevano due blocchi, uno di centro ed uno di sinistra, nettamente alternativi fra loro. Ciò non poteva non portare a conseguenze sul piano del dibattito e della ricerca della cultura, premuti da una realtà polemica che non consentiva serenità e distacco. In questo contesto matura, in luogo dello scomparso Pasinetti, la nomina a direttore generale del Centro Sperimentale di Cinematografia di Giuseppe Sala, un insegnante cattolico di lettere, e la sostituzione di Chiarini prima alla vice-presidenza e poi alla direzione di « Bianco e Nero », che verrà assunta nel 1952 dallo stesso Sala. Le polemiche, come si ricorderà, furono aspre, e Chiarini fondò la « Rivista del Cinema Italiano » con le stesse caratteristiche tipografiche e la stessa copertina del « Bianco e Nero » che aveva dovuto lasciare. Inizia da questo periodo una maggiore presenza di cattolici (ma bisogna ricordare che fra i docenti-allievi del primissimo C.S.C. Chiarini aveva voluto Renato May e che al « Bianco e Nero » chiariniano avevano collaborato il domenicano Morlion e il gesuita Taddei), mentre docenti o collaboratori vengono sostituiti o se ne vanno. Quel che però va sottolineato è che, al di là delle accese polemiche di quel "cambio di guardia" che per la seconda volta vedeva allontanato Chiarini dall'istituto che aveva creato, la "linea" metodologica dell'insegnamento, della ricerca, non appare in prospettiva granché mutata. In realtà non erano ancora emersi i motivi della contestazione che avrebbero rimesso in discussione l'intero assetto della scuola italiana e in esso anche di un istituto specifico come il Centro.
Il "cambio di guardia" avviene alla fine del 1950, il 10 dicembre, con lo scioglimento del consiglio direttivo e la nomina di un commissario straordinario a poco più di un paio d'anni dalla fine della precedente gestione commissariale. La continuità al vertice è assicurata dal fatto che il nuovo commissario è il presidente uscente, De Pirro, il quale, con Sala, predispone il secondo statuto del C.S.C. — reso operante col decreto legge n. 516 del 31 maggio 1955 — che sostituisce il primo del periodo fascista. (Fra le

strutture pubbliche nel campo del cinema mi sembra che il C.S.C. sia stato il primo a sostituire lo statuto fascista).
Col secondo statuto, la fisionomia del Centro si svincola esplicitamente dalla mera scuola professionale. Gli vengono riconosciuti, infatti, all'art. 1 altri compiti oltre a quello dei corsi biennali, e si definiscono in proposito tre sezioni di attività, una di avviamento al lavoro, una di ricerche ed esperienze tecniche ed una editoriale e culturale.
Esaurita così la ragion d'essere della gestione straordinaria, si ripristina la situazione normale con la nomina a presidente di Michele Lacalamita nel 1955 ed è Lacalamita a chiamare alla direzione generale, in luogo di Sala, Leonardo Fioravanti che vi rimarrà per vent'anni, fino alla fine del 1976. Era intanto terminato il clima di contrapposizione della "guerra fredda" ed in sede culturale, come in sede politica, confronto e dialogo diventavano i nuovi protagonisti alla faticata ricerca di nuove sintesi anche politiche e civili. Va riconosciuto a Lacalamita, e al consiglio d'amministrazione che operò sotto la sua gestione, la disponibilità ad interessi nuovi rispetto ai tradizionali approcci storici ed estetici al cinema. Per esempio, la sociologia, con la anticipatrice inchiesta sul pubblico cinematografico realizzata in Sardegna dall'italiano Luca Pinna e dallo statunitense Malcom S. MacLean jr. in collaborazione col College of Communication Arts dell'Università di Stato del Michigan: una ricerca che il Centro finanziava e pilotava al di fuori dei corsi biennali, sottolineando i suoi compiti anche di ricerca pura a livello scientifico. Altra interessante apertura fu con la scuola italiana, attraverso i corsi di aggiornamento sul cinema tenuti in varie città italiane in collaborazione con i Provveditorati agli Studi e i Comuni. Saranno anche da ricordare due iniziative destinate a durare nel tempo: la *Antologia del cinema italiano*, con la realizzazione del primo film sul cinema muto, e il « Filmlexicon degli autori e delle opere », accogliendo una proposta di Fernaldo Di Giammatteo che riprendeva su scala molto più vasta l'idea di Reinert per una enciclopedia sistematica dei cineasti e dei film di tutto il mondo dalle origini ad oggi. Vi era in Lacalamita anche un sincero interesse al collegamento fra gli specialisti di studi sul cinema ed il più vasto mondo della cultura, come dimostrò l'inserimento nel nuovo comitato di redazione di « Bianco e Nero » di Mario Motta, già fondatore e direttore di « Cultura e realtà », una delle riviste importanti, pur nella brevità della sua esistenza, del dopoguerra italiano, nonché il coinvolgimento, quali giurati nel '58 di un concorso nazionale per soggetti cinematografici bandito dal C.S.C. per contribuire al superamento della crisi del cinema italiano degli anni '50, di intellettuali come Carlo Bo, Leone Piccioni ed Elio Vittorini. Né è da dimenticare la commemorazione di Eleonora Duse nel primo centenario della nascita pronunciata da Riccardo Bacchelli.
Dimessosi Michele Lacalamita per ragioni che esulano dal me-

rito di quanto obiettivamente fece per il Centro, il 27 febbraio 1960 fu nominato nuovo presidente Floris Luigi Ammannati, che qualche mese dopo avrebbe lasciato la direzione della Mostra d'arte cinematografica della Biennale di Venezia che aveva condotto, come tutti gli riconoscono, assai bene.
Gli anni '60 consolidarono il rapporto, già avviato da tempo, fra il Centro e le università italiane e videro anzi l'istituto fra i protagonisti di un avvenimento culturale indubbio: la creazione della prima cattedra di materia cinematografica in un ateneo italiano. Si trattò della cattedra di "storia e critica del film" creata in seno all'Università di Pisa nel 1961 ed inquadrata nell'Istituto di storia dell'arte diretto da Carlo Ludovico Ragghianti. Il finanziamento era assicurato da una convenzione fra l'antico ateneo pisano e il C.S.C. L'incarico fu affidato a Luigi Chiarini. Qualche anno più tardi, la cattedra trasmigrò ad Urbino, con analoga convenzione, aprendo una strada a moltissime altre in tutte le più importanti sedi universitarie italiane. Un'altra direzione di sviluppo (successivamente bloccata dalla legge n. 1213 del 1965 che avrebbe affidato ogni commessa pubblica per produzioni cinematografiche all'Istituto Luce) fu la realizzazione di film ovviamente a scopo non commerciale. Nel 1961 il Centro produsse per conto del Ministero degli Esteri il lungometraggio *L'Italia s'è desta* di Antonio Petrucci in occasione delle celebrazioni del centenario dell'Unità d'Italia e per conto del Comitato Cinema del Consiglio d'Europa il cortometraggio *Faites vos jeux* di Gian Luigi Polidoro, oltre a curare l'edizione italiana del disegno animato di Jiři Trnka *Una storia semplice* per conto dell'UNESCO. Quello degli anni '60 è un periodo di "stabilità" nella vita dell'istituto, con una notevole partecipazione alle sue attività di autori, attori, cineasti italiani e stranieri e una serie di iniziative come la creazione d un "premio nazionale Umberto Barbaro per uno studio sul cinema italiano", che viene assegnato nel 1962 a Carlo Lizzani per la sua "Storia", o il congresso di studi storici sul cinema tenutosi nel giugno 1962 al C.S.C. in collaborazione con la FIAF e presieduto dalla statunitense Iris Barry e dal sovietico Viktor Privato.
La crescita della televisione come fenomeno principe delle comunicazioni sociali del secondo dopoguerra aveva posto dei problemi sulle funzioni del Centro e sui rapporti intercorrenti fra linguaggio filmico e linguaggio televisivo. Basta scorrere le annate di « Bianco e Nero » per constatare quanto il tema televisione fosse ricorrente, dando luogo anche ad alcuni libri, sia originali che tradotti dall'estero. Allargare le funzioni del Centro anche alla formazione televisiva non era consentito dalla legge istitutiva, che ne limitava l'ambito al cinema; ma tener conto *anche* della televisione in una formazione professionale aggiornata era d'altra parte strada obbligata. Così fu costruito, su progettazione di tecnici e docenti del C.S.C., uno studio televisivo per l'epoca aggiornatissimo e furono realizzati a circuito chiuso diversi programmi

televisivi. L'impiego della telecamera si rivelò subito utile per il controllo immediato del "risultato", cioè dell'inquadratura da parte di chi cominciava a lavorare in sperimentazioni pratiche.

Nell'intento di "razionalizzare" l'intervento pubblico in materia di comunicazione era da tempo presente la coesistenza di corsi analoghi, almeno per quanto riguardava la recitazione, al C.S.C. e all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Inoltre, la professione dell'"uomo di spettacolo" difficilmente si rinchiude ad un unico "medium". Il regista cinematografico farà presto o tardi delle esperienze televisive, così come chi proviene dalla televisione sboccherà anche nel cinema: tutta la storia del cinema e della tv statunitensi, prima di noi, lo insegna. Parimenti però un rapporto c'è fra esperienza di lavoro audiovisiva ed esperienza nel teatro, due linguaggi molto diversi, ma fatalmente ricchi di punti di congiunzione: perfino un autore tipicamente "cinematografico" come Michelangelo Antonioni ha fatto delle regie teatrali, perfino un regista tipicamente "teatrale" come Giorgio Strehler prepara un film. Naturalmente, cercare i punti di intersezione e di interscambio fra la diversità di esperienze professionali non significa annegare tutto in un unico brodo confuso. Resta però il fatto che all'estero molto spesso istituzioni unitarie formano allo "spettacolo" prevedendo al proprio interno autonome facoltà o sezioni per il cinema, la tv, il teatro. Poteva quindi essere pensabile, nel fervore riformistico degli anni del centro-sinistra, una radicale trasformazione sia del Centro che dell'Accademia per giungere alla fondazione di una realtà nuova.

Da questi presupposti nacque nel 1963 lo scioglimento degli organi statutari del C.S.C. e dell'Accademia (essa era già, a dire il vero, in gestione commissariale) e la nomina di Nicola De Pirro a commissario sia dell'uno che dell'altro, avendo a sub-commissari il presidente uscente del C.S.C., Ammannati, e il commissario uscente dell'Accademia, Raul Radice, "che mantenevano le precedenti funzioni". Il proposito dichiarato era dunque di elaborare a brevi termini un progetto di ristrutturazione che portasse alla fusione dei due organismi. Anche se tale progetto, almeno nelle grandi linee, fu forse approntato, non venne mai alla luce, superato dal nuovo orientamento delle forze politiche per la distinzione esistente fra Centro ed Accademia.

Di fatto, nel discorso inaugurale per l'anno accademico 1965, Nicola De Pirro non accennava più a tale prospettiva di fusione o di coordinamento, mentre approfittava della presenza del ministro Corona per ottenere un avallo all'allargamento dei compiti del C.S.C. verso la tv. « Sull'esempio del nostro Istituto », diceva in quell'occasione De Pirro, « altre scuole, quali quella di Mosca, quella di Lodz, quella di Budapest, hanno già ottenuto di poter estendere i propri compiti di istituto al settore della tv. Noi che per primi abbiamo intuito la possibilità di convivenza tra cinema

e televisione, la complementarietà delle rispettive tecniche, anticipando così quello che la vita quotidiana ci dimostra sul piano strettamente professionale, ci auguriamo di poter definire in virtù di una legge questo Istituto "Centro Sperimentale di Cinematografia e Televisione" » [18]. Anche in vista di detto obiettivo, egli sosteneva poi l'allungamento dei corsi, o almeno di alcuni, al triennio.

Né questo auspicio né altri si realizzarono e Nicola De Pirro si dimise alla fine del 1967 senza aver potuto varare la riforma del Centro auspicata. Al suo posto, la gestione commissariale proseguiva con Roberto Rossellini, affiancato dal precedente subcommissario Ammannati e da un secondo sub-commissario, Fernaldo Di Giammatteo. Giungeva intanto il '68 col suo carico di contestazione e di speranze, di errori ma anche di generose disponibilità verso un domani diverso. Rossellini era in certo senso l'uomo giusto per il tempo giusto, nome idolatrato in Italia e in Francia dai giovani che lo riconoscevano maestro del nuovo cinema del dopoguerra, "autorità" indiscussa proprio nel momento in cui si sarebbero contestate tutte le autorità.

La "riforma Rossellini" precedette le richieste emergenti dalla gioventù del '68. Essa nasceva infatti da un certo concetto del cinema che il grande regista si è andato formando da *India* in poi, un cinema non-spettacolo, formativo, scientifico. Eliminati i tradizionali insegnamenti, raggruppati gli allievi in gruppi di lavoro che si proponevano durante il biennio di realizzare dei film e orientavano tutta la loro attività nel senso della sperimentazione pratica, Rossellini giungeva per gradi alla trasformazione della metodologia dell'insegnamento quale fino allora era stata seguita al Centro.

Già il bando per il biennio 1969-71 prevede l'abolizione dei corsi di recitazione perché si considerava l'allievo attore troppo specificamente determinato ad una attività e si preferivano invece allievi che, pur risultando vincitori del concorso per una particolare sezione, possedessero una disponibilità ad integrarsi con gli altri per un comune lavoro politecnico. Del biennio, il primo anno era riservato all'apprendistato tecnico cinematografico e televisivo, in una formazione globale che si muoveva « indipendentemente dalla specializzazione che l'allievo sceglierà definitivamente alla fine del primo anno ». Il secondo, quindi, era dedicato alla specializzazione del settore scelto (con numero chiuso di posti per ciascuna specializzazione) e alla realizzazione in gruppo di alcuni film.

Va notato che nel primo anno, mentre non si parla più di estetica e di linguaggio bensì solo di tecnica, si prevede di « affrontare problemi riguardanti alcune discipline, quali la sociologia, la psi-

[18] cfr. *L'inaugurazione dell'anno accademico del C.S.C.*, in « Bianco e Nero », Roma, anno XXVI, n. 2, febbraio 1965.

cologia, la storia, l'economia ecc., che si ritengono essenziali per una cosciente partecipazione alla vita moderna ».
Più radicale sarà la riforma praticata col biennio 1972-74, il bando di concorso relativo al quale si apriva con una "premessa" che ne enunciava l'impostazione politico-culturale.
« Il Centro Sperimentale di Cinematografia », vi era scritto, « si preoccupa di rimanere aderente ai problemi della nostra epoca. Il travolgente dilatarsi della conoscenza e contemporaneamente quello della società umana impongono l'obbligo di adeguare a questi nuovi dati il linguaggio e l'uso dei mezzi di comunicazione sociale. E' ormai certo che bisogna urgentemente trovare il modo di sviluppare una fervida ed attiva comunicazione interdisciplinare ed un'ampia trasmissione di notizie che possono essere utili a tutti soddisfacendo ad uno dei nostri fondamentali bisogni umani che è quello di orientamento in tutto ciò ch'è conosciuto come premessa per affrontare consapevolmente il conoscibile. Tre soli documenti: il rapporto dell'M.I.T. promosso dal Club di Roma, quello commissionato dal Segretario Generale delle Nazioni Unite per la Conferenza di Stoccolma ed infine quello dell'Unesco sull'educazione nel mondo, bastano a farci capire la complessità dei problemi che le nostre generazioni debbono affrontare. Un linguaggio adeguato ci aiuterà ».
In coerenza a tale premessa, il C.S.C. non prevedeva più nel bando le tradizionali specializzazioni di regista, operatore, scenografo ecc. e metteva invece a disposizione 32 posti per 16 laureati o laureandi in discipline umanistiche ed altrettanti in discipline scientifiche. Rispetto al passato, quindi, si pretendeva rigidamente un titolo di laurea e con l'equilibrio fra i due tipi di provenienza si tendeva a mettere in rapporto dialettico le "due culture". Quanto alla struttura del corso, divenuto unico, si profilava un periodo propedeutico di tre mesi dedicato all'apprendistato tecnico al quale sarebbe seguito un lavoro di sperimentazione e di ricerca ripartito in quattro gruppi di allievi; ciascun gruppo doveva essere costituito a sua volta di quattro allievi di provenienza umanistica e altri quattro di provenienza scientifica per garantire l'interdisciplinarietà di ogni gruppo.
Malgrado la vivacità indubbia della proposta metodologica e l'interesse della stessa sul piano di un diverso modo di stabilire l'approccio col cinema, l'esperienza si dimostrò faticosa a gestire e finì per creare larghe zone di insoddisfazione sia all'interno che all'esterno del Centro. Fra l'altro, sopravveniva la crisi del cinema italiano e si avvertiva l'esigenza di una rapida immissione di nuovi quadri professionali e di nuove idee, mentre la riforma avviata finiva forse per accentuare soltanto un modo di produrre cinema ed uno solo. Nel frattempo, maturava nel dibattito generale intorno alle strutture pubbliche in campo cinematografico l'esigenza che il C.S.C. ribadisse con chiarezza i suoi compiti di ricerca e di produzione culturale anche al di là e al di fuori della

realizzazione dei corsi, cioè del momento didattico. Per un verso o per l'altro, appariva già superato lo statuto che Rossellini — passato da commissario a presidente, come a vice presidenti erano passati Ammannati e Di Giammatteo — aveva fatto approvare in tempo rapidissimo. Si riteneva infatti da più parti che il vertice decisionale dell'istituto andasse allargato in direzione di una maggiore partecipazione della cultura e degli enti affini e di una minore presenza della burocrazia.
Allo scadere del mandato del quadriennio di presidenza Rossellini, nel 1974, il ministro preferì sospendere il rinnovo degli organi statutari e nominare una nuova gestione commissariale col compito di redigere a tempi brevi un nuovo progetto di statuto che tenesse conto degli orientamenti prevalenti di tutte le forze politiche, sindacali, culturali più rappresentative. Poiché intanto la ristrutturazione del C.S.C. coincideva con la ristrutturazione dell'intero quadro del cosiddetto "parastato" grazie alla emanazione della legge in materia, la gestione commissariale doveva anche predisporre un regolamento del personale ed inserire l'ente nella diversa situazione portata dalla legge.
La gestione commissariale — vale a dire il consigliere di stato Paolo Salvatore, prima, e il consigliere di stato Corrado Calabrò poi, con l'assistenza di chi scrive come sub-commissario — ha predisposto la consultazione, con frequentissime riunioni, di una larga consulta di esponenti di tutte le forze sopra indicate, ed è stata in grado di sintetizzarne i risultati in uno statuto che poteva essere consegnato al ministero del turismo e dello spettacolo prima (e ciò è forse felicemente al di fuori delle consuetudini) dello scadere del mandato semestrale del commissario. Purtroppo, intralci successivi non dipendenti dal Centro — ad esempio alcune osservazioni del Ministero del Tesoro — hanno finora ritardato il definitivo varo dello Statuto che sta peraltro compiendo gli ultimi passi formali del suo "iter" di legge. Nel contempo, non potendo ritardare oltre gli adempimenti dei compiti istituzionali, il Centro affidò ad una commissione ristretta espressa dalla più larga consulta indicata — commissione composta da Alberto Abruzzese, Mario Arosio, Mario Bernardo, Virgilio Tosi ed a cui partecipò per alcune sedute anche Salvatore Piscicelli — il compito di elaborare un progetto culturale-didattico che traducesse in linee operative le indicazioni generali emerse dalla consulta. La commissione, avendo dinnanzi anche alcune bozze di documento proposte da alcuni suoi membri nonché alcune proposte fatte per iscritto da associazioni o da altri membri della consulta, riuscì in breve tempo a formulare un documento unanime. Sulla base di esso, la gestione commissariale emanò il bando di concorso per il biennio 1976-78 e nel dicembre scorso riaprì dopo due anni le porte del Centro all'attività scolastica.
Il lettore troverà più avanti la documentazione delle idee e delle conseguenti strutture maturate dall'ampio dibattito cui si è fatto

cenno. Basti centrarne qui alcune linee che appaiono essenziali. La prima è che a monte ed a valle del consiglio d'amministrazione vi siano sedi organiche e permanenti di confronto e di elaborazione di idee. L'ideale a mio avviso sarebbe stato che, come accade ad esempio all'Istituto dell'Enciclopedia Italiana ed in qualsiasi università, il piano amministrativo fosse stato distinto dal piano culturale, con un consiglio direttivo a composizione culturale ed un consiglio d'amministrazione, da cui far discendere simmetricamente un direttore generale scelto con criteri di competenza culturale ed un direttore amministrativo. Questa via è sembrata ai più impraticabile almeno nei tempi brevi. Si è comunque cercato di ripensare la fisionomia del consiglio di amministrazione in modo da far coesistere i tecnici dell'amministrazione — come il rappresentante del Ministero del Tesoro — con gli esperti e i rappresentanti delle strutture culturali. Così, si sono introdotti nel consiglio i rappresentanti dei critici, degli autori, dell'associazionismo, dei sindacati. Per questi ultimi la proposta della gestione commissariale, conseguente all'orientamento della maggior parte della consulta, era stato di inserire i rappresentanti delle grandi confederazioni generali, cioè di ottenere un coinvolgimento "politico" del sindacato in quanto tale; mentre la commissione centrale per la cinematografia del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, commissione il cui parere è abbastanza vincolante, ha ottenuto che la nostra proposta fosse modificata, attribuendo la rappresentanza ai sindacati di categoria dello spettacolo (gioverà peraltro ricordare al lettore che i lavoratori del C.S.C., pur agendo in primo piano nel settore cinematografico, si inquadrano non nei sindacati dello spettacolo ma in quello dei dipendenti pubblici). Gli organi a monte e a valle, realmente innovativi rispetto al passato, sono la consulta — che rende organico il rapporto con le forze sociali, politiche e culturali — per esprimere orientamenti di massima, e la commissione didattico-culturale per tradurre in termini operativi pratici i piani dei corsi conforme alle direttive del consiglio di amministrazione. Tale commissione, per cui è previsto un apposito regolamento e che si è già insediata a titolo sperimentale in attesa di essere codificata dallo statuto, è composta in misura paritetica da rappresentanti dei docenti e rappresentanti degli allievi.

Quanto alla linea generale, lo statuto consacra la fisionomia del C.S.C. come istituto di ricerca e di sperimentazione il quale, oltre alla attuazione dei corsi di formazione professionale, ha anche la possibilità di organizzare corsi speciali (e qui la consulta ha auspicato la collaborazione con enti, regioni, ministeri, associazioni ecc.) e cura specifiche attività tramite i settori della cineteca nazionale, della biblioteca, della sezione ricerche e documentazione, della sezione editoriale.

Il Centro che sta uscendo dalla riforma è ancora in formazione mentre scrivo, e certo saprà essere nuovo se e in quanto gli

uomini che vi saranno preposti crederanno al nuovo e vi si comprometteranno: perché le strutture statutarie e legislative di per sé costituiscono soltanto strumenti, che poi bisogna volere e sapere adoperare. Per quel che riguarda la scuola, non si vuol perdere, della tumultuosa esperienza di Rossellini, l'attenzione e la sensibilità alla società che cambia, la coscienza di un cinema di servizio pubblico e non soltanto di intrattenimento, pur senza perdere di vista che sarebbe un grave errore lasciare soltanto ai mercanti l'intrattenimento e lo svago che produce anch'esso i suoi modelli e dunque fa a suo modo "cultura". Adoperando il linguaggio del film, l'uomo comunica con gli altri uomini: canta se stesso e il mondo, afferma idee e le discute, esplora lo scibile con un nuovo e prezioso strumento di conoscenza. Il Centro non deve perdere questa concezione globale del linguaggio del film, veicolo di espressione e di comunicazione, di arte e di scienza, di dialogo e di confronto, di approccio e di scontro. Speriamo anche attraverso il Centro di contribuire ad un rinnovamento del cinema italiano in cui questo cinema non si svilisca a merce soltanto, non viva in mera funzione dei calcoli d'interesse. Né però si creino le torri d'avorio dell'artista, senza affrontare i processi di produzione, i loro condizionamenti, i loro sbocchi, insomma quel terreno concreto del sociale e dell'economico che va studiato per garantire sempre meglio alla comunità che un servizio di comune interesse come il cinema serva effettivamente alla promozione umana e civile di noi tutti.

TABELLA UNO: I QUADRI DIRIGENTI DAL 1935 AL 1977

1935	*commissario straordinario:* Luigi Chiarini
1935-42	*direttore generale:* Luigi Chiarini
1942-43	*presidente:* Eitel Monaco *vice presidente:* Luigi Chiarini *direttore generale:* Adolfo Smidile
1946-47	*commissario straordinario:* Umberto Barbaro
1948-50	*presidente:* Vincenzo Calvino, *poi* Nicola De Pirro *vice presidente:* Luigi Chiarini *direttore generale:* Francesco Pasinetti (deceduto nel 1949), Giuseppe Sala (fino al 1957)
1950-55	*commissario straordinario:* Nicola De Pirro
1955-60	*presidente:* Michele Lacalamita *vice presidente:* Annibale Scicluna-Sorge *direttore generale:* Leonardo Fioravanti (fino al 1976)
1960-63	*presidente:* Floris Luigi Ammannati *vice presidente:* Annibale Scicluna-Sorge
1963-68	*commissario straordinario:* Nicola De Pirro *sub-commissario straordinario:* Floris L. Ammannati
1968-69	*commissario straordinario:* Roberto Rossellini *sub-commissari straordinari*: Floris L. Ammannati - Fernaldo Di Giammatteo
1969-74	*presidente:* Roberto Rossellini *vice presidenti:* Floris L. Ammannati - Fernaldo Di Giammatteo
1974-75	*commissario straordinario:* Paolo Salvatore *sub-commissario straordinario:* Ernesto G. Laura
1975-...	*commissario straordinario:* Corrado Calabrò *sub-commissario straordinario:* Ernesto G. Laura (dal 1977 il *vice direttore generale* Guido Cincotti è *f.f. di direttore generale)*

TABELLA DUE: GLI EX ALLIEVI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Questo elenco comprende tutti gli ex allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia dal secondo dopoguerra ad oggi che abbiano conseguito il diploma. Negli anni precedenti e fino al 1941, in mancanza di legge istitutiva, il C.S.C. non potè rilasciare diplomi. Nel '41 fu regolarmente emesso un bando di concorso che prevedeva il rilascio di diplomi al termine del biennio, ma gli eventi bellici e civili del 1943 impedirono il naturale concludersi del corso.
L'elenco, per comodità di consultazione, è ripartito per prevalente attività professionale attuale. Qualora essa corrisponda al diploma conseguito, fra parentesi è riportata soltanto la data, qualora il diploma fosse per attività diversa, questa è indicata sempre fra parentesi.

1. REGISTI

a) ITALIANI

Silvano Agosti (1962)
Luciano Arancio (1958)
Cesare Ardolino (1948)
Vana Arnaud (1948)
William Azzella (direttore di produzione, 1963)
Enzo Battaglia (1961)
Giuseppe Bellecca (1967)
Marco Bellocchio (1962)
Domenico Bernabei (1952)
Claudio Bondì (1971)
Oddo Bracci (1966)
Paolo Breccia (1968)
Franco Brocani (1964)
Benito Buoncristiani (1959)
Gian Luigi Calderone (1966)
Sergio Capogna (1954)
Gian Paolo Capovilla (1969)
Giuliano Carnimeo (1957)
Liliana Cavani (1961)
Mario Chiari (1967)
Nando Cicero (attore, 1954)
Guido Cincotti (1949)
Giuseppe Cino (1972)
Santi Flavio Colonna (1951)
Gino Crescimone (1963)
Domenico D'Alessandria (1967)
Angelo D'Alessandro (1951)
Enzo Dell'Aquila (1962)
Peter Del Monte (1969)
Vittorio De Sisti (registrazione del suono, 1962)
Marcello De Stefano (1956)
Luigi Di Gianni (1954)
Laura Di Nola (1960)
Roberto Faenza (1965)
Giovanni Fago (1958)
Giuseppe Ferrara (1958)
Andrea Frezza (1963)
Lucio Fulci (1948)
Fabio Garriba (1967)
Mario Garriba (1971)
Ernesto Gastaldi (1957)
Giuseppe Giacobino (1955)
Sergio Giordani (1952)
Emidio Greco (1966)
Umberto Lenzi (1956)
Nanni Loy (1949)

Armando Lualdi (1953)
Daniele G. Luisi (1951)
Silvio Maestranzi (1957)
Francesco Maselli (1949)
Gianfranco Mingozzi (1958)
Carlo Morandi (1964)
Fernando Morandi (1960)
Sergio Nasca (direttore di produzione, 1964)
Maria Virginia Onorato (attrice, 1960)
Giuseppe Orlandini (1955)
Gabriele Palmieri (1955)
Marcello Pandolfi (1960)
Roberto Pariante (1957)
Dino B. Partesano (1950)
Pino Passalacqua (1961)
Riccardo Pazzaglia (1952)
Luigi Perelli (1963)
Filippo Perrone (1953)
Gian Luigi Polidoro (1948)
Folco Quilici (1952)
Antonio Racioppi (1951)
Bruno Rasia (1953)
Giancarlo Ravasio (1955)
Riccardo Redi (1954)
Luciano Ricci (1954)
Fabio Rinaudo (1954)
Claudio Rispoli (1963)
Giancarlo Romani Adani (1958)
Carlo Romano (1948)
Lucio Romeo (1955)
Giancarlo Romitelli (1960)
Franco Rossetti (1956)
Paolo Saglietto (direttore della fotografia, 1949)
Vittorio Saltini (1964)
Sauro Scavolini (1960)
Albérto Severi (1966)
Umberto Silva (1969)
Stefano Silvestrini (1965)
Gian Giacomo Tabet (1971)
Sergio Tau (1962)
Renato Tomasino (1969)
Piero Turchetti (1950)
Marcello Ugolini (1958)
Tonino Valerii (1957)
Angelo Valenti (1950)
Franco Venturini (1951)
Marco Vicario (attore, 1949)

b) STRANIERI

I Europa

Austria
Peter Kubelka (1956)
Jacob Laub (1960)
Bulgaria
Maksim Ghenov (1966)
Cecoslovacchia
Majdalena Racelikova (1971)
Cipro
Joanna Anita Triantafillidou ('65)
Finlandia
Ossi Sturnik (1952)
Gran Bretagna
Adrian Maben (1966)
Anthony West (1959)
Grecia
Anastasio Adamikos (1955)
Atanasios Calantzis (1957)
Giovanni Catsanos (1955)
Angelica Curkulaku (1954)
Giorgio Disikiriki (1955)
Antonio Flurakis (1961)
Michael Grigoriu (1955)
Dimitrios Kartalis (1956)
Tersicore Kolosof (1957)
Jokaris Lambros (1963)
Aleksandros Marnezos (1954)
Costantin Vrettakos (1965)
Panajotis Vuyuklakis (1962)
Jugoslavia
Veljko Bulajic (1957)
Peter Poutnik (1956)
Svatislav Zamurovic (1960)
Paesi Bassi
Rudolf Bregstein (1964)
Jan Dop (1967)
Wim Van der Welde (1954)
Lili Veenman (1957)
Frans Weisz (1963)

Polonia
Krystof Ostrowsky (1963)
Spagna
Luis Font (1958)
Jorge Grau (1959)
Antonio Navarro Linares (1952)
Elena Lumbreras (1964)
Alfredo Molina Castellon (1956)
Svizzera
Sandro Bertossa (1963)
Ungheria
István Gaál (1961)

II **Africa**

Algeria
Ahmed Harzallah (1959)
Rep. Araba Unita
Ahmed Mohamed Chawky (1960)
Shawki Khalil (1956)
Walaa Salah el Din (1958)
Hassan Tewfik (1953)
Senegal
Samba Ababacan (1961)
Sierra Leone
John M'Cauley (1957)
Sud Africa
Eric Andrews (1957)

III **Asia**

Giappone
Yasuzo Masumura (1954)
Yoichi Matsue (1957)
India
Amit Bose (1956)
Ahmad Rabiuddin (1955)
Iran
Kamran Shirdel (1964)
Israele
Akiva Barkin (1965)
Dan Perry (1963)
Taiwan
Liu Fong-Kong (1967)
Chung-Jui Pai (1963)
John Sung (1965)
Turchia
Engiu Ayca (1968)
Ustun Barista (1967)
Muzaffer Gökman (1949)
Vietnam
Long Cuong Nguyen (1960)

IV **America del Nord**

Canada
Astrid Weynman (1962)
Peter Pearson (1964)
U.S.A.
José Martinez (1960)

V **America Latina**

Argentina
Fernando Arce (1958)
Fernando Birri (1952)
Rosalia Polizzi (1963)
Brasile
Rudà de Andrade (1952)
Gustavo Dahl (1962)
Carlos De Souza Barros (1955)
Carlos Do Couto (1958)
Cesare C. de Oliveira (1971)
Luis Sergio Person (1963)
Gerson Tavares (1957)
Oscar Torres (1953)
Colombia
Antonio Gonzales Moreno (1957)
Gabriel Garcia Marquez (1956)
Bernardo Romero Pereiro (1966)
Fernandez Isaia Serrano (1955)

Cuba
Humberto Delgado (1962)
Julio Garcia Espinosa (1953)
Tomas Gutierrez Alea (1953)
Perù
Orlando Aguilar (1964)
Ana Lanatta (1964)
Puerto Rico
Ramirez Pablo Cabrera (1959)
Venezuela
Manuel Diaz (1969)
Daniel Oropeza (1960)

2. ATTORI

a) ITALIANI

Ugo Adinolfi (1966)
Adriana Ambesi (1962)
Anna Amendola (1951)
Nando Angelini (1955)
Antonio Angelucci (1957)
Lamberto Antinori (1955)
Cristina Antonellini (1968)
Giuseppina Apolloni (1963)
Anna Maria Aveta (1961)
Franca Badeschi (1958)
Maria Luisa Baffo (1969)
Marisa Bartoli (1949)
Rick Battaglia (1957)
Arnaldo Bellofiore (1964)
Alberto Benois (1956)
Nadia Bianchi (1955)
Lydia Biondi (1966)
Bruno Boschetti (1968)
Mariolina Bovo (1952)
Giampiero Bugli (1959)
Antonio Bullo (1960)
Micaela Buonfrate (1949)
Flora Cambi (1949)
Renata Campanati (1952)
Gabriella Caramelli (1969)
Claudia Cardinale (non ha terminato il corso)
Olimpia Carlisi (1968)
Raffaella Carrà (1960)
Giuliana Carravieri (1956)
Anna Casini (1953)
Giorgio Cerioni (1957)
Alberto Cevenini (1961)
Lionella Chiandussi (1952)
Mara Chianetta (1957)
Rosanna Chiocchia (1963)
Antonio Cifariello (1953)
Vito Cipolla (1964)
Vittorio Congia (1953)
Enzo Consoli (1964)
Livia Contardi (1954)
Claudio Coppetti (1954)
Glauco Cortini (1949)
Giuseppina Costa (1964)
Gian Luigi Crescenzi (1962)
Marisa Cucchi (1961)
Giorgio Curu (1951)
Pier Annibale Danovi (1963)
Cristina De Angeli (1957)
Renato De Carmine (1949)
Dario De Grassi (1961)
Umberto Di Grazia (1967)
Ignazio Dolce (1958)
Giorgio Dolfin (1968)
Mara Domestici (1949)
Maria Settimia Ercolino (1962)
Giulio Falcier (1956)
Vittorio Fanfoni (1969)
Irio Fantini (1968)
Antonietta Fiorito (1964)
Fiorella Florentino (1960)
Nino Fuscagni (1960)
Franca Gandolfi (1953)
Romano Ghini (1960)
Emilia Giacometti (1951)
Stefania Giari (1969)
Celeste Gilardi (1952)
Romano Giomini (1961)
Maria Pia Giordani (1955)
Tina Gloriani (1958)
Graziella Granata (1960)

Carla Gravina (non ha terminato il corso)
Elio Guarino (1953)
Luigi Guerra (1969)
Orso Maria Guerrini (1967)
Marco Guglielmi (1953)
Wandisa Guida (1956)
Carlo Hintermann (1949)
Daniela Igliozzi (1961)
Gaetano Imbrò (1966)
Lilia Landi (1950)
Aldofranco Lauvergnac (1951)
Giulia Lazzarini (1952)
Giovanna Lenzi (1965)
Germano Longo (1955)
Giovanni Luciolli (1949)
Valentino Macchi (1962)
Enrico Malchiodi (1949)
Lydia Mancinelli (1948)
Carla Mancini (1969)
Evaristo Maran (1949)
Liana Marcello (1949)
Susanna Maronetto (1964)
Luisa Mattioli (1957)
Jole Mauro (1957)
Rosy Mazzacurati (1953)
Carlo Mazzoni (1949)
Manrico Melchiorre (1960)
Antonio Menna (1961)
Dario Michaelis (1951)
Serena Michelotti (1954)
Domenico Modugno (1952)
Renato Montalbano (1956)
Brizio Montinaro (1956)
Sandro Moretti (1954)
Franco Morici (1951)
Savina Morra-Greminger (1950)
Anna Maria Mustari (1957)
Antonio Mustari (1951)
Silvana Muzi (1951)
Nazareno Natale (1965)
Paola Natale (1966)
Salvatore Nicolasi (1949)
Stefano Oppedisano (1968)
Felice Paciotti (1949)
Massimo Pagnutti (1958)
Mariella Palmich (1966)
Maria Eleonora Panetta (1957)
Giovanni Paoli (1949)
Franca Parisi (1954)
Gloria Parri (1961)
Edoardo Peccerillo (1957)
Carmine Pellino (1955)
Alessandro Perrella (1969)
Paola Petrini (1959)
Ireneo Petruzzi (1959)
Lorenzo Piani (1969)
Luigia Pierdominici (1965)
Franco Pieri (1958)
Luigi Pigliacelli (1951)
Antonio Piovanelli (1966)
Nicola Piscitelli (1959)
Graziella Polesinanti (1962)
Paola Pitagora (non ha terminato il corso)
Nunzia Agata Pometti (1969)
Mirella Pompili (1965)
Gianni Pulone (1967)
Diana Rabito (1958)
Toni Randaccio (1949)
Majù Rapolla (1948)
Isarco Ravaioli (1957)
Lucia Rissone (1949)
Dedi Ristori (1948)
Luisa Rivelli (1954)
Adalberto Rossetti (1965)
Benedetta Rutili (1951)
Enrico Salvatore (1959)
Rosanna Santoro (1961)
Stefano Satta Flores (1962)
Bruno Scipioni (1959)
Franca Sciutto (1968)
Andrea Scotti (1956)
Giovanni Scratuglia (1963)
Sergio Serafini (1968)
Gabriella Squillante (1966)
Orazio Stracuzzi (1969)
Gian Carlo Tajo (1959)
Delfi Tanzi (1949)
Lucia Tarenghi (1964)
Renato Terra (1952)
Guido Terracciano (1969)
Anita Todesco (1955)
Cecilia Todeschini (1966)

Paolo Todisco (1962)
Maira Torcia (1961)
Rosita Toros (1969)
Ettore Toscano (1965)
Claudio Trionfi (1966)
Mirella Uberti (1951)
Maria Pia Vaccarezza (1962)
Fiorella Viglietti (1961)
Gloria Vitagliano (1954)
Ruggero Winter (1951)
Nellita Zampieri (1949)
Angela Zanolli (1958)

b) STRANIERI

I Europa

Belgio
Jean-Pierre Le Cocq (1958)
Gran Bretagna
Aldo Seguna (1952)
Grecia
Demetrios Yotopoulos (1954)
Portogallo
Oscar Acurcio Da Silva Pereira (1951)
Rep. Fed. Ted.
Gregor Bals (1958)
Edith Jost (1956)
Sybille Sedat (1969)
Chrysta Windisch-Gratz (1962)
Svezia
Kerstin Vartel (1963)
Svizzera
Verena Strasser (1963)

II Asia

Libano
Advan Tabbara (1956)

III America del Nord

U.S.A.
Gianna Covolo (1962)
Michele Simone (1953)

IV America Latina

Argentina
Margarita Puratich (1961)

3. DIRETTORI DELLA FOTOGRAFIA

a) ITALIANI

Sante Achilli (1956)
Ugo Adilardi (1969)
Massimo Antonelli (1969)
Angelo Barcella (1966)
Salvatore Bella (1971)
Paolo Bergamini (1950)
Emilio Bestetti (1971)
Elio Bisignani (1967)
Giovanni Bonicelli (1968)
Giuseppe Bonaiuto (1967)
Salvatore Caruso (1963)
Giancarlo Cecchini (1953)
Antonio Cerra (1958)
Mario Cimini (1948)
Bruno Conti (1950)
Vittorugo Contino (1959)
Guido Cosulich di Pecine (1961)
Gian Carlo Crescenzi (1955)

Mario De Asmundis (1954)
Carlo De Biase (1965)
Antonio De Castelterlago (1966)
Aldo De Robertis (1958)
Pasquale De Santis (1948)
Ettore De Tomasi (1962)
Aldebrando De Vero (1955)
Loredana Dordi (1968)
Renato Fait (1960)
Cesare Fontana (1961)
Roberto Forges Davanzati (1964)
Marcello Gallinelli (1958)
Dario Garbarino (1964)
Maurizio Gennaro (1969)
Luciano Graffigna (1959)
Giuliano Grasselli (1966)
Giuseppe Lanci (1963)
Alberto Lauriello (1969)
Franco Lecca (1966)
Lanfranco Lucarelli (1955)
Livio Luppi (1955)
Alberto Marrama (1962)
Ennio Marzocchini (1968)
Mario Masini (1961)
Luciano Mondani (1962)
Piero Morbidelli (1957)
Vitaliano Natalucci (1954)
Alfredo Palmieri (1949)
Alberto Papafava (1958)
Mario Pastorini (1959)
Pier Ludovico Pavoni (1949)
Antonio Piazza (1961)
Michele Picciaredda (1967)
Gian Carlo Pizzirani (1953)
Piero Puglisi (1956)
Claudio Racca (1954)
Umberto Reale (1952)
Umberto Romano (1953)
Ascenzio Rossi (1965)
Sergio Rubini (1964)
Teodosio Saluzzi (1965)
Danilo Salvadori (1963)
Marco Sampietro (1957)
Giuliano Santi (1953)
Gian Paolo Santini (1955)
Giovanni Savelli (1952)
Luigi Sbrizzi (1967)
Mario Scardovì (1957)
Giovanni Scarpellini (1952)
Angelo Sciarra (1955)
Antonio Schiavolena (1954)
Giuseppe Sottile (1953)
Giulio Spadini (1960)
Vittorio Storaro (1960)
Carlo Tafani (1964)
Carlo Tiepidino (1949)
Enzo Tosi (1971)
Luciano Tovoli (1958)
Bernardo Valli (1971)
Charles Frederick Varaschini (1955)
Luigi Verga (1960)
Luigi Vettore (1958)

b) STRANIERI

I Europa

Bulgaria
Ivan Stojnov (1968)
Francia
Michel Bonnat (1966)
Caroline Laure (1966)
Gran Bretagna
Martin Porter (1965)
Grecia
Demostene Carambellas (1959)
Evangelista Kalivas (1957)
Gerassimos Kalogeratos (1956)
Demostene Nicolau (1967)
Konstantin Papadopoulos (1954)
Demos Sakellariu (1954)
Norvegia
Carl Kristian Quigstad (1963)
Paesi Bassi
J.E. Koenigs (1959)
Eddy Van der Enden (1954)
Spagna
Antonio Perez Olea (1959)
Svizzera
Renato Berta (1967)

II Africa

Rep. Araba Unita
Anwar Korsheed (1962)
Hussein Mourad Fawzi (1954)
Soliman Youssef Aziz (1963)
Sud Africa
Ralph Charles Gruskin (1956)

III Asia

India
Dutta Gupta (1958)
Mohan Murari Kundu (1956)
Barindranath Saba (1956)
Indonesia
Tjiang The Hoan (1956)
Iran
Moayed Baharlon (1963)
Safai Tehrani (1965)

IV America del Nord

U.S.A.
Robert Lacativa (1967)
George Stamatios Tripos (1963)

V America Latina

Cile
Hector Rios (1957)
Colombia
Ignacio Montalvo Higuera (1955)
Cuba
Nestor Almendros (1954)

4. SCENOGRAFI

a) *ITALIANI*

Pino Aldovrandi (1965)
Francesco Antonacci (1967)
Walter Baldessarini (1959)
Giorgina Baldoni (1960)
Emanuele Benazzi (1963)
Franco Bronzi (1961)
Tito Burchiellaro (1963)
Giacomo Calò Carducci (1967)
Umberto Campagna (1964)
Aldo Capuano (1961)
Mario Conzano (1969)
Paolo D'Alpino (1960)
Marcello De Filippo (1961)
Paola Falchi (1954)
Antonio Fioretto (1968)
Corrado Frateantonio (1966)
Fabrizio Frisardi (1966)
Mario Garbuglia (1949)
Claudio Giambanco (1965)
Gisella Longo (1964)
Giuseppe Mangano (1969)
Maria Cristina Marchi (1971)
Antonio Mellone (1954)
Beni Montresor (1952)
Paola Mugnai (1965)
Antonino Occhiuto (1969)
Piero Poletto (1952)
Gianni Polidori (1948)
Giuseppe Ranieri (1954)
Pasquale Romano (1952)
Umberto Sasso (1963)
Pier Giorgio Scalco (1956)
Giuseppe Scalisi (1968)
Carlo Schellino (1969)
Mario Scisci (1954)

Riccardo Sipala (1967)
Nicola Tamburro (1964)
Donato Antonio Ventrella (1968)
Antonio Visone (1959)

b) STRANIERI

I Europa

Rep. Federale Tedesca
Roy Kellar (1964)
Jugoslavia
Ivo Marendic (1963)
Svizzera
Jean-Robert Marquis (1968)

II Africa

Rep. Araba Unita
Abdel Fattah el Biali (1960)
Fahmi Mohamed Hussein (1960)
Saleh Latifa (1961)
Hassan Mounir (1952)
Ali Mohamed Osman (1971)
Abd el Karim Salah el Din (1957)
Ahmed Ibrahim Sayed (1967)

III Asia

Giappone
Masahisa Yamada (1959)
Iran
Osseb Mandalian (1964)
Vietnam
Hung Tung Thiet (1959)

5. COSTUMISTI

a) ITALIANI

Maria Luisa Alianello (1960)
Luciana Angelini (1953)
Rossana Andreoni (1966)
Laura Meglena Assencoff (1951)
Walter Baldessarini (1957)
Francesca Benedetti (1963)
Franca Benigni (1949)
Adriana Berselli (1951)
Gloria Cardi (1965)
Rosalia Cavallero (1966)
Dafne Ciarrocchi (1968)
Romana Cofano (1966)
Maria Rosaria Crimi (1953)
Naevia De Grazio (1949)
Francesco Della Noce (1967)
Giulia Deriu (1958)
Valentina Di Gennaro (1955)
Rosa Florio (1955)
Luciana Fortini (1951)
Maria Luisa Galantucci (1965)
Gianna Maria Gelmetti (1964)
Marinella Giorgi (1960)
Osanna Guardini (1969)
Grazia Guarini (1961)
Antonio Hallecher (1963)
Daniela Lazzaretti (1969)
Giuliana Mafai (1949)
Angiola Menichelli (1961)
Rosalba Menichelli (1961)
Lucia Mirisola (1955)
Anna Maria Palleri (1953)
Ugo Pericoli (1949)
Antonia Quilici (1960)
Gemma Riccardi (1951)
Giovanni Ricci (1955)
Gaia Romanini (1951)
Angela Sammaciccia (1958)
Luisa Schiano di Colella (1963)

Giuliana Serano (1960)
Adriana Spadaro (1960)
Berenice Sparano (1964)
Luisa Zurla (1964)

b) STRANIERI

I Europa

Bulgaria
Didi Ciolakova (1963)

Jugoslavia
Nada Ledic (1966)

II Africa

Rep. Araba Unita
Hagras Zainab Hussen (1953)
Abdallah Salem el Bokmi (1963)
Sobhy Sherif (1963)

III Asia

Giappone
Fukami Midori (1953)

IV America del Nord

U.S.A.
Michele Renzulli (1957)

6. DIRETTORI DI PRODUZIONE

a) ITALIANI

Gianfranco Battaglia (1955)
Giuseppe Bruno Bossio (1968)
Pietro Bucci (1966)
Leonardo Castellaneta (1969)
Luigi Ceccarelli (1956)
Titano Cervone (1961)
Corrado Cirinnà (1956)
Alfonso Cucci (1966)
Claudio Cuomo (1971)
Piero Della Porta (1964)
Massimo De Rita (1956)
Enzo Doria (rettore, 1960)
Giuseppe Francone (1965)
Antonio Garzarelli (1958)
Alberto Giannarelli (1956)
Enzo Giulioli (1962)
Armando Govoni (1957)
Piero Longo (1956)
Gianni Minervini (1955)
Ugo Novello (1958)
Leonardo Palmeri (1968)
Ermete Paolucci (1957)
Ulisse Aldo Passalacqua (1961)
Antonio Pelleriti (1966)
Ruggero Petrillo (1963)
Vincenzo Porcelli (1967)
Giuseppe Scavuzzo (1968)
Saverio Scriponi (1957)
Ugo Tirati (1955)
Federico Tofi (1965)
Bruno Tolusso Peressutti (1955)
Alfredo Tucci (1958)
Giulio Cesare Venuti (1965)
Natalino Vicario (1958)

b) STRANIERI

I Europa

Rep. Federale Tedesca
Gunther Sand (1966)
Peter Wutschek (1969)

II America Latina

Colombia
Sergio Cozza (1968)

7. SEGRETARIE DI EDIZIONE

ITALIANE

Franca Franco (1957)
Mirella Gamacchio (1954)
Anna Gruber (1952)
Franca Maranto (1951)
Graziella Pelosi (1955)
Elisa Quattrocolo (1951)
Gabriella Rossetto (1958)
Giuliana Scappino (1952)
Ornella Vasio (1952)
Benilde Vittori (1958)

8. REGISTRAZIONE DEL SUONO

a) ITALIANI

Antonio Appierto (1951)
Edgardo Buratti (1955)
Mario Castellano (1953)
Bruno Conti (1951)
Domenico Curia (1961)
Carlo Diotallevi (1966)
Francesco Finali (1951)
Giorgio Lovischek (1971)
Romano Mergè (1953)
Mario Pallotta (1949)
Carlo Spagnardi (1968)
Adriano Taloni (1949)
Giorgio Zuliani (1951)

b) STRANIERI

I Europa

Grecia
Giovanni Vassilopoulos (1957)

(*) Questa sezione è stata successivamente incorporata in quella di regia.

TABELLA TRE: I PRIMI DOCENTI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Dall'« Annuario cinematografico dell'anno XV », Roma, A.P.E.I., XIV-XV (ma 1936-37; come è noto, il fascismo imponeva di affiancare all'era cristiana l'era « fascista » e nelle pubblicazioni ufficiose quest'ultima veniva addirittura indicata al posto della prima) traiamo l'elenco del primo organigramma dei docenti alla fondazione del Centro Sperimentale di Cinematografia.

sceneggiatura e regia: Alessandro Blasetti
recitazione: Pietro Sciaroff
direzione della fotografia: Gaetano Ventimiglia
fonica: Libero Innamorati
scenografia: Aschieri
scenotecnica: Antonio Valente
estetica: Corrado Pavolini
storia del cinema: Jacopo Comin
dizione: Teresa Franchini
storia della musica: Antonio Veretti
musica per film: Mario Labroca e Antonio Veretti
storia del costume: Enrico Prampolini
organizzazione della produzione: Libero Solaroli
funzioni politica e sociale del cinema: Luigi Chiarini
legislazione cinematografica e ordinamento corporativo: Ferroni
tecnica della truccatura: Ugo Gracchi, Miller, Van Riel, Franz Sala
educazione fisica: Ratofer e Coco
danza: vari

DOCUMENTI

LA COMMISSIONE PER LA RISTRUTTURAZIONE DEL C.S.C.

Sezione culturale D.C.; sezione culturale P.C.I.; sezione culturale P.S.I.; sezione culturale P.S.D.I.; sezione culturale P.R.I.; sezione culturale P.L.I.; Ente Autonomo di Gestione per il Cinema; Ente Autonomo la Biennale di Venezia; A.N.I.C.A. (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche e Affini); A.G.I.S. (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo); A.N.A.C. (Associazione Nazionale Autori Cinematografici); A.A.C.I. (Associazione Autori Cinematografici Italiani); U.N.A.C. (Unione Nazionale Autori e Cinetecnici); S.N.C.C.I. (Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani; S.N.G.C. (Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani); U.I.C.C. (Unione Italiana dei Circoli del Cinema); F.I.C.C. (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema); F.A.C. (Film d'Arte e Cultura); A.C.E.C. (Associazione Cattolica Esercenti Cinema); Centro Studi Cinematografici; AIACE (Associazione Italiana Amici del Cinema d'Essai); FED.I.C. (Federazione Italiana Cineclub); CINIT (Cineforum Italiano); F.U.L.S. (Federazione Unitaria Lavoratori dello Spettacolo); F.I.L.S. (Federazione Italiana Lavoratori dello Spettacolo); U.I.L./Spettacolo (Unione Italiana del Lavoro); C.I.S.L./Centro Sperimentale di Cinematografia; U.I.L./Centro Sperimentale di Cinematografia; C.G.I.L./Centro Sperimentale di Cinematografia; C.G.I.L/ Centro Sperimentale di Cinematografia; Commissione sperimentazione allievi Centro Sperimentale di Cinematografia; Collettivo allievi Centro Sperimentale di Cinematografia.

Riteniamo opportuno pubblicare i testi integrali delle proposte per la riforma del C.S.C. presentate per iscritto da gruppi di allievi e da alcune associazioni. Esse costituirono una base di discussione per la Commissione di ristrutturazione del C.S.C. che approvò poi il documento finale che pure riportiamo.

PROPOSTA DELLA COMMISSIONE DI SPERIMENTAZIONE DEGLI ALLIEVI DEL C.S.C.

La *Commissione di Sperimentazione*, intendendo presentarsi come soggetto politico all'interno dei costituenti la Commissione politica per la ristrutturazione del C.S.C., offre alcuni spunti di analisi politica e teorica per la discussione complessiva del ruolo che la ristrutturazione del C.S.C. deve avere rispetto alla nuova dimensione di crisi del cinema pubblico, e dell'informazione piú in generale, esistente oggi in Italia e a livello mondiale.
La Commissione ritiene di precisare ulteriormente, visto gli equivoci che sono sorti in questo periodo sulla sua definizione, la realtà politica nella quale essa è venuta costituendosi, e le contraddizioni oggettive sulle quali si è definita e teoricamente e politicamente.

Presupposti politici

Il dato politico che ha portato la Commissione (e prima l'assemblea) a riformulare il punto di vista del rapporto C.S.C. mercato cinematografico, è stato il riconoscimento dell'emarginazione effettiva della scuola (e delle sue funzioni) dal nuovo riassetto mondiale del cinema nel ciclo integrato di produzione-distribuzione: è la distribuzione che determina l'andamento del mercato cinematografico, ne regola il prodotto, e stabilisce un livello mondiale di circolazione e di valorizzazione. Tutta la produzione allora, e tutte le funzioni *separate* della produzione, tra le quali prima di tutte, le scuole di cinema, viene resa funzionale al nuovo ordinamento del prodotto e si vedono superare le loro funzioni, da momenti piú integrati al ciclo produttivo complessivo: da qui la realtà (non casuale) dell'isolamento del C.S.C. dagli anni '50 in poi, e di tutte le scuole di cinema a livello europeo.
La moderna forma del capitale finanziario ha assunto per intero la configurazione multi-nazionale proprio attraverso la liberazione della distribuzione dal capitale fisso costituito dalle grandi case di produzione hollywoodiane conclusosi negli anni '50; superamento che solo poteva permettere l'invasione massiccia di tutti mercati differenziati (nazionali, territoriali); da qui lo strutturarsi delle grandi corporations distributive che, per la loro estrema articolazione e flessibilità, permettono l'inglobamento delle cinematografie nazionali e quindi la totalizzazione del mercato.
Questo riconoscimento del problema distributivo come centrale di ogni *discorso* sul cinema (e tanto piú sulla ridefinizione del rapporto scuola-produzione) ha permesso di uscire finalmente dalle antiche diatribe di tipo coscienzalistico che o volevano ad ogni costo salvaguardare il *valore* artistico, oppure individuavano la possibilità di un cinema solo e interamente 'politico' di rottura.
L'indicazione invece del ciclo completo produzione-distribuzione, nel momento in cui definisce una mondializzazione del cinema americano, porta

anche a valutare le possibilità di affrontarlo, non già da un livello della negazione di esso, ma nella formulazione pratica di nuove forze e soggetti produttivi, che determinano nuovi ed autonomi cicli produttivi. E' chiaro che non si tratta di reinventare tutto di nuovo, e che già esistono strutture che possono permettere queste nuove dimensioni della produzione (con nuove divisioni del lavoro, con nuove qualificazioni dei costi, ecc. ...); il problema è di funzionalizzare queste strutture dentro ad un quadro che abbia la consapevolezza del proprio rapporto alla totalità del cinema (che non si isoli come altro, o come 'cultura'), e da questo rapporto faccia uscire la sua forza progettuale. La questione della ristrutturazione del C.S.C. e del rinnovamento della scuola in una sua apertura sulla produzione (come suo stesso problema) rientra in questo quadro di temi piú generali, ed è da questo punto di vista che la Commissione di Sperimentazione, grazie alla sua esperienza di isolamento durato gli anni della 'scuola', e di uscita dall'isolamento con la pubblicizzazione del suo lavoro politico e teorico, si pone come un soggetto necessario della ristrutturazione; aprendo il problema del superamento di ogni minimo livello di corporazione nella formazione della Commissione Politica e della necessità di un confronto e un contributo da parte di quei soggetti politici (Regioni, Sindacati, ecc. ...) che emergono oggi come tendenzialmente egemoni della realtà politico sociale italiana.

Presupposti teorici

Parallelo naturalmente all'analisi sulla fondazione economico-politica del cinema oggi, si è sviluppato un discorso di liberazione dalle funzioni 'morali' del cinema. Ci spieghiamo meglio: fino a quando si rimane dentro ad una lettura critica del oggetto-film senza toccare e certe volte neppure sospettare che esista un livello di costruzione del film che è il senso stesso del film, non si uscirà dall'equivoco che lega il cinema alle altre 'arti', e non si riconoscerà il modo di svilupparsi del cinema stesso e del discorso cinematografico.
Quello che vogliamo porre all'attenzione, e che ogni analisi seria oggi, presente ai livelli di elaborazione mondiale sulla produzione dei significati e dei linguaggi stessi, deve riconoscere, è il valore del 'lavoro cinematografico'; e come solo attraverso una definizione del suo prodursi (e quindi di come possa agire, nel senso dello sviluppo, una 'scuola' sulla produzione) si arrivi ad una nuova aria anche nell'ambito dei discorsi e delle cosiddette 'estetiche' del cinema.
Il valore del 'lavoro cinematografico' ha aperto tutta una prospettiva di lettura della storia del cinema diversa da quella offertaci dalla critica neorealistica; la riscoperta di Hollywood, a questo punto (non in funzione nostalgica o cinefila), diventa l'occasione per riflettere su come si sviluppa il 'lavoro cinematografico', e come inneschi dei cicli produttivi complessivi, uscendo cosí dalla logica del film comunque di 100 minuti, e comunque fruibile solo nel modo normale della sala buia. Certo una rottura di questo tipo, se non si subordina ad un piano già preordinato di circolazione del lavoro, in cui il soggetto produttivo viene a perdere ogni autonomia, riducendosi ad un cinema di propaganda (qualunque ne sia l'oggetto: fosse pure il piú sacro), implica una rottura della corporazione, implica cioè un modo di pensare il film piú ampio della sua tecnica, im-

plica cioè una ridefinizione del lavoro cinematografico. Ma è solo partendo da una analisi corretta di quale sia oggi il modello del lavoro, e di come questo riconduca sempre (al di là delle buone intenzioni ad Hollywood), che si compie un salto teorico e produttivo.
In questo senso il modello che la Commissione di Sperimentazione può proporre, e che è stato reso pubblico con il piano (non singoli films, o progetti culturali) complessivo di produzione presentato all'Ente Gestione può diventare momento di riflessione concreta e precisa sui modi dell'attuazione della 'sperimentazione' nei futuri anni. Ripensare il cinema e la sua funzione sociale oggi, è in ultima analisi ripensare il modo di comporlo come lavoro, e cioè il diverso incontrarsi degli elementi che lo costituiscono (soggetto, regia, tecniche fotografiche, montaggio, ecc.), e ripensarle in funzione di un inserimento delle forze sociali dentro al processo di produzione. Ecco come la sperimentazione esige una ristrutturazione del rapporto scuola-produzione, rovesciando i rapporti formativi dei componenti l'equipe cinematografica, e allargandoli ai momenti sociali che essa va ad investire. Altrimenti ogni altra 'ristrutturazione' non solo riprodurrà la corporazione (sia nascosta da una maschera culturalistica, sia nascosta dalla sicurezza tecnicistica), ma risulterà arretrata, e definitivamente, sul livello di produzione mondiale del cinema e dell'informazione, e quindi si mostrerà *inutile: ineconomica.*
Proprio sulla base di questi presupposti politici e teorici si è costituito uno strumento per una strategia della "critica" del modo di produzione: l'Unità Produttiva.
La possibilità di estensione di questo strumento il cui primo nucleo si è formato sulla base dei componenti della Commissione di Sperimentazione passa attraverso una precisa definizione politica sia verso l'esterno sia verso l'interno dell'Unità Produttiva stessa: verso l'esterno individuando una piattaforma teorica e definendo dei rapporti politici in rapporto con la geografia politica in mutamento dell'informazione in Italia; verso l'interno operando una divisione del lavoro politica e non "tecnica", che superi ogni residuo del "mestiere" e dell'artisticità e quindi ogni dimensione corporativa.
La piattaforma teorica individua il livello della distribuzione come preminente nel ciclo complessivo del cinema oggi, una nuova domanda nel settore che si è sviluppata a partire dal '68 e non ha trovato finora una risposta, la necessità di una politica di bassi costi e di una democratizzazione del sistema produttivo.
Questa piattaforma teorica ha una precisa "produttività" all'interno dell'Unità Produttiva per quel che riguarda la definizione della nuova professionalità. La necessità di ridefinizione dei ruoli costitutivi dell'équipe cinematografica passa attraverso un continuo confronto-scontro fra i livelli professionali e non professionali e in un allargamento-coinvolgimento dei partecipanti al lavoro cinematografico, non piú sulla base selettiva degli "addetti ai lavori o superspecializzati", ma sulla condivisione di una linea di sviluppo teorico-politica "critica".

La Commissione di Sperimentazione e la ristrutturazione del C.S.C.

La Commissione di Sperimentazione nasce nel momento piú alto della riflessione teorica iniziata già in piena gestione Rossellini (ricordiamo

brevemente la conferenza stampa del 1° Aprile '74, la tavola rotonda del 30 Maggio, la partecipazione a due gruppi di lavoro nel dibattito sul neorealismo a Pesaro ecc.). Era però con il siluramento di Rossellini e con l'inizio della gestione commissariale (con l'esplodere cioè dalle contraddizioni del C.S.C.) che la linea teorica si concrettizzava nell'individuazione della controparte e delle alleanze politiche.
Alla luce della nuova situazione di impaludamento del Centro la Commissione di Sperimentazione assumeva una propria funzione autonoma e una propria *figura politica.* In questo senso la Commissione non equivaleva (e non equivale) a gruppo di lavoro, collettivo, comitato, ma significava la sintesi teorica della linea espressa dall'assemblea.
La Commissione di Sperimentazione era riconosciuta nei fatti ufficialmente, come espressione pubblica di una delle componenti piú direttamente coinvolte nella crisi e nella ristrutturazione del C.S.C. (ricordiamo qui il rapporto operativo con la Biennale di Venezia con conferenze-stampa e partecipazioni ai settori Arti visive, Cinema, e al Convegno del Consorzio nazionale delle Cooperative, la presenza al festival di Fermo e al Convegno sugli Enti Pubblici organizzato dal P.C.I.).
Il riconoscimento nei fatti richiede nella situazione attuale un riconoscimento anche giuridico-formale, nel senso di una formalizzazione da parte della Commissione Politica, che non eluda piú una presenza politica e teorica come quella degli allievi.
La Commissione si pone dunque nei confronti del C.S.C., con la figura *politica* che le è propria; risultato della naturale discriminante politica avvenuta nel biennio specie di fronte alle lotte e con la figura *teorica* dell'unità produttiva.
La Commissione si pone come Unità Produttiva proprio per garantire una continuità dell'iniziativa politica, dell'elaborazione teorica, della attività produttiva e per sperimentare una serie di rapporti di commitenza in cui si individua il possibile nuovo spazio di un C.S.C. rifondato e che sono: il gruppo pubblico, gli Enti locali, l'Università, le Regioni, il Sindacato.
Da qui il rapporto con le strutture del Centro; teatri, studio televisivo, attrezzature tecniche e personale, che la commissione ritiene essenziale per garantire la continuazione di una attività che, se interrotta, farebbe scivolare da una parte il C.S.C. sulla china dell'*istituto culturale,* riproporrebbe dall'altra una soluzione corporativa, per non parlare dei gravi danni per il personale (riduzione della mensa e degli straordinari).
In questo senso va visto lo schema di progetto presentato dall'Unità Produttiva all'Ente Gestione Cinema, progetto che va intesa come prima proposta teorica per la ripresa produttiva del C.S.C. e prefigurazione già della ristrutturazione dell'Ente.
In questo senso vanno visti anche i rapporti che il gruppo di lavoro ha posto o intende porre con la Biennale, la RAI-TV, le Regioni, l'Università, il Sindacato.
Rispetto a questi ultimi referenti la Commissione ritiene importante uno specifico confronto in sede di gruppo di studio (leggi Commissione Politica) e propone la *costituzione di sottocommissioni* che approfondiscano appunto il terreno di confronto e di rapporto in senso produttivo col C.S.C.

PROPOSTA DEL COLLETTIVO DEGLI ALLIEVI DEL C.S.C.

Premessa

L'esistenza del C.S.C. è strettamente legata ad una sua ristrutturazione complessiva che ridefinisca gli scopi istituzionali dell'Ente, i modi e gli strumenti per attuarli, e la funzione di coloro che concretamente dovranno elaborare e realizzare le operazioni culturali ed artistiche (in senso lato) che saranno il frutto della nuova vita del C.S.C. A nostro avviso tale ristrutturazione non può prescindere dal momento della scuola, da definire però in termini diversi rispetto a quelli tradizionali, né, d'altro canto, può esaurirsi esclusivamente in questa (vedi, ad es., l'esistenza della Cineteca, di una attività editoriale etc.).

Sulla « scuola »

Un ritorno puro e semplice agli schemi didattici tradizionali non è possibile perché: 1) dall'inizio degli anni '60 oggettivamente il mercato cinematografico non è stato piú in grado di assorbire la forza lavoro prodotta dal C.S.C.; 2) in un discorso piú generale non siamo d'accordo con coloro che, volendo presentare la scuola come puro fatto formativo, di per sé neutrale, in realtà avallano l'utilizzazione di essa per interessi di parte (in concreto solo per gli interessi economici ed ideologici di forze produttive circoscritte). Oltre ciò riteniamo, in ogni caso, che per il C.S.C. vadano ricercati altri compiti che non siano solo quelli della formazione quadri per il settore cinema e in generale per quello audiovisivo, ricordando l'esistenza di altri istituti che svolgono già tali funzioni (es.: Istituto professionale di Stato per la cinematografia). *Il C.S.C.,* deve, *quindi, qualificarsi con una diversa impostazione culturale, e di conseguenza didattica.* Deve, in sostanza, fornire tutti gli strumenti e gli spazi operativi possibili per la formazione di operatori culturali, per la validità delle operazioni da essi intraprese, e per la loro concreta attuazione. Quando parliamo di strumenti e spazi, li intendiamo riferiti: al cinema c.d. "d'autore"; al cinema "non d'autore" (nei suoi molteplici aspetti ed anche in relazione alla utilizzazione di nuovi strumenti e nuove tecniche); al cinema scientifico; a quello saggistico, didattico, storiografico etc. A nostro avviso, infatti, non solo non esiste contraddizione, a livello di premesse, tra queste varie forme di espressione, né tanto meno fra gli iter formativi di coloro che le concretizzeranno, ma ci sembrerebbe del tutto anacronistica l'idea di una scuola che privilegiasse un unico aspetto a discapito degli altri. Tutte le possibili operazioni, cui può dar luogo questa impostazione, se condotta in riferimento al C.S.C., hanno però validità solo all'interno di una *ricerca realmente sperimentale.* E per poter fare ciò è evidente che *si deve superare la visione dell'Ente quale istituzione*

culturale a sé stante ed autosufficiente in un astratto lavoro sperimentativo. La migliore verifica di questo assunto ci viene proprio da una riflessione sul fallimento della gestione Rossellini, il cui limite principale non è da ricercare nella insufficienza produttiva e distributiva rispetto ai lavori realizzati, ma nella scelta della ghettizzazione della ricerca e nella inconsistenza metodologica che di fatto creava una frattura tra "sperimentazione" e realtà.

Lo statuto del '68

Del resto lo statuto del '68, sostitutivo di quello del '55, si pone come espressione, rispetto al precedente, dell'esigenza di un superamento della struttura didattica tradizionale (non parla piú, infatti, di sezioni di specializzazione, di programmi, insegnamenti etc., ma fa riferimento alla "...formazione artistica e professionale ..." ed allo "...studio dei problemi del cinema e dei mezzi di comunicazione sociale"). Allarga inoltre l'ambito tradizionale della scuola con il riferimento ad un reale lavoro di sperimentazione, e democraticizza la gestione dell'Ente, mutando ed ampliando la composizione degli organi preposti ad essa (es.: rappresentanza del personale e degli allievi nel consiglio di amministrazione). Ora, rispetto a questa diversa formulazione statutaria, che recepiva tutta una serie di esigenze oggettive, *ancora oggi si pone (in termini non piú procrastinabili) il problema del recupero di tutte quelle istanze innovatrici in essa presenti*, collegandole all'interno di una logica unitaria.
Evidentemente a monte di questo problema si pone quello piú ampio della volontà politica di portare avanti un discorso che, ponendosi in questa prospettiva, voglia indviduare una diversa funzione che il C.S.C. può svolgere.

Sui collegamenti, sulla didattica e sulla prassi

Come punto di partenza per noi *è indispensabile che l'Ente sviluppi un reticolo di rapporti concreti* sia con gli enti pubblici del settore cinematografico, televisivo ad audiovisivo in genere, sia con tutte quelle forze istituzionali che possano realmente creare spazi di ricerca, sia direttamente all'interno dei loro settori sperimentali, sia indirettamente con l'apporto di collaborazione e mezzi idonei. A titolo orientativo individuiamo, al momento:

1) la scuola
2) l'università
3) le regioni
4) il CNR
5) la RAI-TV riformata
6) i partiti politici
7) i sindacati
8) l'Ente Gestione Cinema
9) l'Ente Biennale
10) le federazioni circoli del cinema
11) le associazioni professionali
12) l'Accademia d'arte drammatica

13) settori sociali che presentino al proprio interno prassi in movimento. Istituzioni, queste, che hanno già mostrato o cominciano adesso a mostrare interesse per il C.S.C. A tale proposito ricordiamo come alcuni tentativi in questa direzione siano già stati compiuti, anche se non hanno avuto la continuità auspicata (es.: collaborazione con il CNR; progetto di collegamento con cooperative teatrali; proposte di cinegiornali etc.). E' evidente, però, che affrontando un discorso organico sulla ristrutturazione del C.S.C., non ci si può basare su iniziative sporadiche, ma *va definita la logica generale al cui interno si impostino tali rapporti* chiarendone i presupposti e le prospettive. E la definizione di tutto ciò, a nostro avviso, non può porsi che come la risultante delle esigenze, e conseguentemente degli spazi, espressi dalle realtà istituzionali (in senso lato) sopra indicate.

Il che determinerà tutta una serie di suggerimenti e potenzialità che delimiteranno e concretizzeranno il settore di sperimentazione. Ci riferiamo, ad esempio, al collegamento con la scuola e i sindacati in relazione all'istituto delle 150 ore; all'uso didattico degli audiovisivi nella scuola; alle iniziative di intervento socio-culturali intraprese da vari istituti universitari; al problema del decentramento dell'informazione a livello regionale; alle iniziative scientifiche del CNR; agli spazi di sperimentazione offerti dalla RAI-TV riformata; alle iniziative dell'Ente Gestione Cinema (specie in riferimento all'Istituto Luce); alle prassi innovative portate avanti in vari settori istituzionali. *In concreto riteniamo che le esigenze di tali realtà dovranno orientare le scelte didattiche del C.S.C.* sia in base ai programmi ed alle proprie linee di tendenza, sia rispetto agli effettivi spazi di collegamento o di intervento aperti all'uso di strumenti cinematografici ed audiovisivi. Questo *livello didattico iniziale* (da specificare in base a tali rapporti) dovrebbe ricomprendere, a nostro avviso, le prime nozioni d'uso dei mezzi tecnici collegandole a tutti i problemi che la utilizzazione di questi comporta: problemi di linguaggio, di economia della produzione etc.

Contemporaneamente a ciò dovrà procedere (sia attraverso seminari, sia attraverso dibattiti, incontri etc.) *l'informazione sugli spazi presenti*, sia attualmente che in prospettiva, *nei suddetti settori istituzionali*. In questo modo, a noi sembra che possa impostarsi in termini realmente diversi il *problema di una didattica che determini il collegamento fra scuola e realtà*. Infatti, solo in base alla rete di collaborazioni e spazi concretamente emersi, si pone realisticamente il problema della scelta, e quindi dell'autonomia dell'operatore culturale. E le scelte, evidentemente, dovranno poi dar luogo a delle *operazioni* il cui svolgimento proporrà, a nuovi livelli, il problema di una *rispecificazone delle tematiche della didattica* (es.: problema del linguaggio in relazione ai possibili tipi di fruizione del prodotto, o il problema della sperimentazione di nuove tecniche etc.). Lo sviluppo dell'operazione implicherà, inoltre, un *costante confronto con le forze operanti nell'ambito del settore di interventi*, e permetterà di verificare assieme ad esse le ipotesi teoriche attraverso la prassi concreta. In questi termini a noi sembra che possa anche parlarsi realmente di sperimentazione allargata ad interi settori di realtà sociale, superando cosí il concetto di una sperimentazone finalizzata esclusivamente alle esigenze del singolo ricercatore. Inoltre tutte le operazioni intraprese, avendo come punto di riferimento un C.S.C. cosí ristrutturato, costituiranno la base per *un interscambio di esperienze sia*

con altri operatori culturali sia, ad un livello piú ampio, con le forze sociali e politiche democratiche.
E ciò permetterà, da un lato di investire tali forze delle problematiche emerse nello svolgimento delle operazioni condotte, dall'altro di ricevere da esse gli strumenti per inquadrare in un'ottica piú generale il significato e le prospettive dei lavori medesimi. In questo senso saranno anche rivalutabili in modo nuovo e corretto tutti gli strumenti culturali di cui dispone il C.S.C., e ciò nello spirito delle enunciazioni statutarie: es.: l'*attività editoriale* potrebbe costituire un reale veicolo di informazione e di dibattito rispetto alle varie attività dell'Ente; il patrimonio culturale della *Cineteca* verrebbe rapportato a nuove e piú generali esigenze.
Rispetto a questa proposta di ristrutturazizone si pone del tutto prioritario il problema di recuperare per il C.S.C. *finanziamenti adeguati ai nuovi compiti che gli vengono attribuiti.* Come del tutto prioritaria è la *risoluzione dei problemi del personale dipendente in base alle richieste avanzate dai sindacati interni.*
In prospettiva, ci rendiamo anche conto che una ristrutturazione reale del C.S.C. dovrà necessariamente porre il *problema del decentramento* di tutte quelle funzioni di sperimentazione nel campo cinematografico ed audiovisivo, attualmente demandate a quest'unica istituzione.

PROPOSTA DELL'AIACE (Associazione Italiana Amici Cinema d'Essai)

Premessa

L'AIACE, Associazione Italiana Amici del Cinema d'Essai, partecipante ai lavori della Commissione di studio per i problemi del C.S.C., presenta in questo documento una serie di proposte per la ristrutturazione del Centro sperimentale. Tali proposte si pongono come sintesi finale di una elaborazione analitica effettuata intorno all'attuale situazione del C.S.C., cui ha fatto seguito una individuazione più precisa delle cause che — secondo l'Associazione — determinano l'attuale crisi del Centro.

Essendo la linea emersa dal dibattito interno all'AICE, di fatto, in contrasto con le varie linee di tendenza emerse invece nel dibattito fra i componenti la Commissione di studio del C.S.C., riteniamo opportuno e necessario porre una premessa di natura ideologico-politica a questo documento.

La natura della crisi che travaglia da anni ormai il Centro Sperimentale di Cinematografia è di tipo politico-istituzionale. Si vuole affermare con ciò che evidentemente è esistita ed esiste tuttora — pur se in misura differenziata — a livello di vertice una volontà politica tendente a mantenere una istituzione quale il C.S.C., che è Ente pubblico, in uno stato di isolamento e di subordinazione al potere politico centralizzato al fine di renderla inagibile nei confronti di una più giusta fruizione pubblica. Ciò è stato attuato nell'ultimo trentennio con vari mezzi. Una delle tante conseguenze negative di tale politica nei confronti del Centro è stato il relativo isolamento nel quale si è venuto a trovare questo istituto che, tranne pochi momenti più felici dovuti peraltro ad un efficientismo unicamente tecnico, quasi mai è riuscito a trovare un proprio collocamento nell'ambito della complessa realtà culturale italiana. Si è provveduto a mantenere il Centro in tali condizioni rendendolo una « scuola di alti studi » riservata ad una élite di privilegiati che accedevano ad essa solo in base ad un esame di selezione rigorosissimo i cui principi informatori cadevano nel più vieto accademismo.

Noi affermiamo che una istituzione di uno Stato che si pretende realmente democratico non può avere il carattere precipuo di scuola di élite per la formazione di uno sparuto gruppo di intellettuali-tecnici da assorbire, con tutti i privilegi ed i compiti dati loro dall'alto, nell'industria o, più genericamente, nel sistema.

E' necessario pertanto, perché questa situazione abbia fine, esprimere una forte volontà politica di base tendente a fare del Centro Sperimentale una istituzione al reale servizio del paese e che possa divenire al più presto espressione delle forze più vive del suo contesto culturale.

1. ANALISI DELLE PROSPETTIVE DI RISTRUTTURAZIONE

1. A - Finalizzazione del C.S.C.

Il discorso da fare con preminenza assoluta su ogni altro riguardo al futuro nuovo assetto del C.S.C. è senza dubbio quello della *finalizzazione di questo istituto.* Cioè, cosa deve diventare piú precisamente il C.S.C., quali scopi deve perseguire, con quali mezzi deve tendere verso tali scopi.

L'AIACE ritiene, come molti altri organismi del resto, che *il Centro Sperimentale di Cinematografia debba avere la natura di un istituto di pubblica utilità* nel campo di sua competenza, cioè quello del cinema e dei mezzi audiovisivi in genere.

Tale concetto di pubblica utilità è però valido qualora venga inteso in modo totale, cioè agganciato a quella che è la realtà sociale del paese in evoluzione.

Non si può quindi ipotizzare la « pubblica utilità » di una istituzione e dall'altro strutturare tale istituzione entro schemi limitati e preordinati e — quel che è peggio — elaborati « di testa » al vertice senza tenere in nessun conto quelle che sono le esigenze reali della base. Queste esigenze vanno considerate integralmente se si vuol applicare realmente e politicamente il concetto di pubblica utilità. Quanto esula da questo concetto non è altro che un vago quanto illuministico senso di « aperturismo progressista ».

Un Centro che voglia essere ristrutturato in base a tali premesse non può che divenire allora, con definizione forse generica ma appropriata, un punto di riferimento per tutti coloro che vogliono avvalersi di una struttura pubblica per realizzare attività e prodotti conformemente a determinati scopi preminenti risultanti dal contesto sociale e culturale del paese. Di questi scopi parleremo più avanti nel capitolo in cui si analizza la richiesta della base.

Posto dunque che:

a) il concetto di utilità pubblica del C.S.C. debba essere in stretta connessione con quelle che sono le reali esigenze di base,

b) che quindi, per quanto affermato al punto a), in ogni caso la proposta generale per tutto ciò che riguarda l'attività del C.S.C. (studio, sperimentazione, produzione ecc.) debba essere fatta solamente in base alla richiesta proveniente dalle singole realtà sociali del nostro paese (data anche la sufficiente informazione esistente oggi a vari livelli intorno ai mezzi audiovisivi e di comunicazione), e fatte le seguenti premesse di carattere più specifico e cioè che:

1) è necessario affermare l'assoluta identità fra i momenti dello studio, della sperimentazione, della produzione (cioè non può esistere uno solo di questi tre momenti isolato dagli altri, ma tutti e tre coincidono e si sovrappongono);

2) di conseguenza non è assolutamente ipotizzabile, nel campo dei mezzi audiovisivi e di comunicazione, la separazione fra il momento teorico e quello della sperimentazione;

fatte dunque queste analisi e queste premesse, e omettendone altre analoghe per brevità, ci appare chiaro che un Centro Sperimentale di Cinematografia che voglia essere veramente « rifondato » su basi nuove debba assumere una identità e quindi una struttura radicalmente diversa dall'attuale e netta antitesi con essa.

1. B - Analisi della richiesta proveniente dalla base.

Passiamo ora ad analizzare quelle che sono le richieste che provengono dalla base riguardo ai problemi della comunicazione audiovisiva.
Sarebbe auspicabile, data la necessità di avere una più esatta determinazione della fisionomia di tale richiesta, che il C.S.C. in accordo con altri organismi, effettui una indagine conoscitiva accurata in tal senso. Tale indagine potrebbe risultare di enorme importanza ai fini di una più esatta definizione dei compiti e delle attività del Centro Sperimentale.
L'AIACE, comunque, ha potuto verificare l'esistenza di certe richieste, sia in modo diretto (contatti con gruppi, richieste di informazioni pervenute all'Associazione, ecc.) sia indiretto (posizioni emerse in convegni, dibattiti, ecc.). Pertanto, l'Associazione ritiene che si possa delineare una certa richiesta di base nei modi qui di seguito espressi. La richiesta sembra oggi essere essenzialmente di due tipi:
I) *Richiesta di possibilità di realizzazione, dal livello sperimentale a quello più propriamente produttivo, nell'ambito del C.S.C.*
Tale tipo di richiesta proviene, in generale, da individui o gruppi che già operano nell'area della comunicazione audiovisiva o comunque che di problemi connessi a questa realtà si interessano.
In pratica si chiede che la struttura e le attrezzature del C.S.C. possano essere usate a fini realizzativi.
Questa richiesta proviene più esattamente da gruppi di lavoro, studenti, facoltà particolari di Università, professionisti.
II) *Richiesta di un C.S.C. che possa fornire strumenti per una conoscenza della teoria del linguaggio delle tecniche audiovisive, cioè la possibilità di apprendimento alla conoscenza e all'uso del mezzo cinematografico e televisivo.*
Tale richiesta non sembra però delinearsi come ipotesi di scuola in senso classico, bensì come centro culturale aperto, dove lo studio e la sperimentazione siano accessibili senza tutta quella bardatura burocratica e di fatto repressiva che ha caratterizzato il C.S.C. fino ad oggi e ancora lo caratterizza.

1. C. - Il carattere scolastico del C.S.C. e il suo rapporto con l'industria cinematografica.

Fino ad oggi, come abbiamo già detto, il C.S.C. ha avuto il carattere preminente di scuola di formazione professionale nella prospettiva dell'inserimento degli allievi, una volta diplomati, nell'industria cinematografica nazionale.
L'AIACE ritiene, anche e soprattutto in base a quanto finora espresso nel presente documento, che questa impostazione della struttura del C.S.C. vada completamente rigettata.
Per dimostrare la validità di questa asserzione è necessario fare alcune considerazioni del rapporto tra il C.S.C. e l'industria. Noi non vogliamo, è bene premetterlo, fare un discorso su o contro l'industria cinematografica, non è questa certamente la sede. Vogliamo però affermare che se esiste in Italia una industria cinematografica strutturata in un certo modo, cioè su basi capitalistiche e unicamente legata a moduli strettamente commerciali, il Centro Sperimentale di Cinematografia è una struttura che si situa in tutt'altro campo, forse diametralmente opposto, e che quindi non può essere da questa industria in nessun modo condizionato.

Non vogliamo affermare ovviamente che il C.S.C. non possa avere contatti con l'industria, ma in ogni caso può averli a posteriori e non a priori.
La sperimentazione, intesa nel senso di necessità di ricerca in base a determinate istanze sociali, non può fare patti con l'industria o qualsiasi altra struttura condizionante prima che abbia avuto la possibilità di svilupparsi.
Lavori cinematografici che affrontino certe problematiche o che si pongano in una posizione di intervento e di critica politica e sociale non possono essere realizzati — per quanto detto — nell'ambito di una industria capitalistica rigidamente strutturata. Ebbene, noi rivendichiamo al C.S.C. la competenza ad occuparsi di questo tipo di intervento nel campo audiovisivo. Appare chiaro allora che se il C.S.C. deve favorire la ricerca e la sperimentazione nel senso sopra accennato non può avere come compito precipuo quello di formare professionisti aggregati all'industria.
Per questo specifico scopo può esistere una scuola e di fatto essa già esiste. L'Istituto di Stato per la Cinematografia e la Televisione di Roma è una scuola di livello medio-superiore, organizzata in corsi differenziati e che, alla fine del quinquennio di studi, rilascia un diploma. Non ha senso creare un doppione di tale struttura al C.S.C. Se necessario, si pensi a potenziare l'Istituto per il Cinema e la Televisione.
Il C.S.C. — viene affermato — è nato come scuola, con il preciso intento anzi di dare assoluta preminenza al carattere di istituto di addestramento professionale. Dice infatti l'art. 2 della legge istitutiva 24 marzo 1942 n. 419: « Il Centro ha il compito della formazone professionale e dell'addestramento pratico degli elementi artistici, tecnici e direttivi che concorrono alla produzione cinematografica ».
Ma la legge istitutiva è una legge fascista e pertanto risulta chiara l'intenzione di finalizzare il Centro alla formazione di un gruppo di intellettuali e di tecnici che si ponesse, una volta « formato » e « addestrato », al servizio dell'industria così da perpetuare quel ciclo potere-industria-intellettuali tanto caro al regime.
Dal momento che non si vede per quale motivo debba essere tenuta in considerazione una legge siffatta, noi affermiamo che il carattere da questa impresso al C.S.C. debba essere del tutto mutato.
E' da rilevare purtroppo che lo spirito dell'art. 2 della legge è stato riportato almeno in parte anche nello statuto del C.S.C. al punto a) dell'art. 1, dove si tratta dei corsi biennali.
Il carattere impresso dal fascismo al Centro Sperimentale è rimasto finanche in quell'art. 4 della legge 4 novembre 1965 n. 1213 che prevede l'utilizzazione dei diplomati del C.S.C. nell'ambito delle produzioni cinematografiche e che ha costituito per tanti anni, e costituisce tutt'oggi, uno degli aspetti più negativi e umilianti per chi dal Centro esce «diplomato». Poiché in circa trent'anni dalla caduta del fascismo nulla è stato modificato, è da sottolineare ancora una volta l'assoluta mancanza di volontà politica di modificare l'istituzione e, anzi, il preciso intento di mantenerla nell'attuale stato di sussunzione da parte della tecnocrazia egemone da un lato e dal potere industriale dall'altro.
L'AIACE afferma pertanto che il carattere di scuola di formazione e di addestramento del C.S.C. deve essere del tutto abolito per essere sostituito da uno ben diverso, come delineamo qui di seguito.

2. PROPOSTE PER LA RISTRUTTURAZIONE

L'AIACE propone per la ristrutturazione del C.S.C. una duplice attività di centro di realizzazione sperimentale e di scuola aperta per la conoscenza e l'uso dei mezzi audiovisivi. Entrambe devono essere considerate come attività principali e non subordinabili del Centro.
E' chiaro da quanto detto fin qui che una ristrutturazione totale del Centro deve prevedere, oltre alla modifica della legge istitutiva, anche varie modifiche allo statuto in vigore. Non riteniamo opportuno procedere in questo documento ad elaborare proposte precise e dettagliate di emendamenti. Vogliamo solamente rilevare l'importanza di modificare la composizione, eccessivamente burocratica e carente invece sul profilo della competenza specifica nel settore, del Consiglio di Amministrazione del C.S.C.
In particolare rileviamo l'assenza degli autori e dei critici e lamentiano l'assurdità che la designazione dell'unica « personalità » della cultura e dell'arte venga effettuata dall'Accademia Nazionale dei Lincei. Nello statuto dovrà essere anche prevista la Commissione, della quale si parla nel seguente capitolo.

L'AIACE presenta la seguente proposta:

Il C.S.C. divenga a tempi relativamente brevi — e svolga nel frattempo un'azione promozionale in tal senso — un punto di riferimento e di aggregazione per quelle forze democratiche che intendono operare conformemente ai fini sopraddetti e in modo alternativo al sistema commerciale nel campo dei mezzi audiovisivi.
Il C.S.C. deve poter mettere la sua struttura rinnovata e le sue attrezzature al servizio di Enti e Istituti pubblici, Regioni, Provincie e Comuni, Università, nonchè gruppi indipendenti, studenti, professionisti. L'aspetto positivo più importante di questa proposta, a nostro avviso, è che la ricerca e la sperimentazione non nascerebbero più, come è avvenuto fino ad oggi, all'interno delle mura del Centro, promosse e volute dall'alto o comunque attuate da un ristrettissimo gruppo di persone.
La ricerca nascerebbe, in questa nuova prospettiva, all'esterno del C.S.C. come è giusto che sia, spontanea, in un certo senso imprevista e a stretto contatto con la realtà, o meglio, le varie realtà locali, regionali, e arriverebbe al Centro per essere discussa e realizzata. Per far questo risulta necessario abbattere nella maniera più completa la vecchia struttura del Centro, per sostituirla con una del tutto nuova.
L'impossibilità di operare altrimenti è anche dimostrata dalla recente esperienza rosselliniana che ha avuto come caratteristica principale quella di voler rinnovare il Centro servendosi di una vecchia struttura che assolutamente non consentiva tale innovazione, cioè la vecchia struttura scolastica con tanto di concorso, numero chiuso degli allievi, ecc.
Un possibile schema di attuazione concreta di questa nostra proposta può essere il seguente: il C.S.C., pubblicizzato adeguatamente il suo nuovo assetto e presi gli opportuni contatti con la realtà di base e gli organismi decentrati, vaglia attraverso un'apposita Commissione composta da esperti nel settore audiovisivo (autori, critici, ecc.) e da studiosi di scienze sociali (sociologi, psicosociologi, etnologi, ecc.) i progetti che al Centro verranno presentati.

Le proposte approvate potranno essere realizzate in due diversi modi, a seconda dell'origine delle proposte stesse.
Nel caso dei lavori propositi da Enti o Istituti pubblici (Comuni, Regioni, Università, ecc.) il Centro dovrebbe mettere a disposizione le sue attrezzature a titolo gratuito e, inoltre, vagliare l'opportunità di partecipare con un apporto economico — che proverrà dal suo fondo di dotazione — alla realizzazione dei progetti.
Nel caso di lavori proposti da privati (gruppi e associazioni di base, professionisti, ricercatori, ecc.) il Centro dovrebbe mettere a disposizione le sue attrezzature a titolo oneroso, ma con particolari condizioni di favore quali la partecipazione ai costi di produzione (cioè rivalersi sul futuro esito economico dell'opera) o a prezzi di noleggio agevolati o addirittura nominali, a semplice reintegro o parziale quota di ammortamento dei beni.
Il Centro Sperimentale, infine, dovrebbe farsi promotore della distribuzione di questi lavori presso gli organismi di Stato nel settore audiovisivo (Italnoleggio, RAI) e presso il circuito alternativo (circoli, cineclub, cinema d'essai, ecc.) nonchè presso gli organismi esteri.
Resta solo da indicare il carattere preminente che le proposte dovrebbero avere per poter essere esaminate dall'apposita Commissione del C.S.C., e tale carattere — secondo noi — non può essere altro che l'intento specificamente culturale e sperimentale dei presentatori o dei promotori dl lavoro. Ogni altra considerazione dovrebbe esulare dalla disamina stessa delle proposte per far sì che il lavoro della Commissione non assuma alcun aspetto censorio che sarebbe totalmente in contrasto con il carattere del Centro Sperimentale rinnovato.

Il secondo aspetto della richiesta di base, così come noi lo abbiamo individuato, è quello del C.S.C. come centro di informazione e formazione alla conoscenza e all'uso dei mezzi audiovisivi.
Questo genere di richiesta proviene soprattutto da centri culturali, gruppi, studenti universitari e non, Regioni e Comuni particolarmente attivi. La richiesta riguarda in modo più specifico l'apprendimento della tecnica di realizzazione audiovisiva.
In questi ultimi anni, che hanno coinciso con un periodo di stasi del Centro, sono pervenute richieste di informazione da parte di persone che non erano interessate tanto a sapere « come si accedeva ad una scuola », quanto a conoscere le reali possibilità di attuazione di certe esperienze, lavori o attività nell'ambito del C.S.C.
Pertanto, noi poniamo esplicitamente in crisi il carattere del C.S.C. quale scuola in senso classico, sia pure di tipo aperto e progressista.
Quindi, tutte le proposte fatte nell'ambito della Commissione di studio per i problemi del C.S.C. riguardanti appunto il carattere di scuola del Centro, non possono che lasciarci assolutamente indifferenti, ancor più che vederci dissenzienti, e si motiva in questo modo la nostra serie di astensioni alla votazione su tutto ciò che riguarda il C.S.C. come scuola con corsi biennali o quadriennali, bando di concorso con numero chiuso, corpo insegnante fisso, titoli di studio necessari per l'accesso al C.S.C., sezioni e corsi di studio differenziati e diplomino finale.
Noi affermiamo che è e deve rimanere competenza e compito delle Università quello di inserire, come già da tempo sta avvenendo, il cinema e in generale lo studio che riguarda i mezzi audiovisivi nei loro corsi al

pari di tutte le altre materie di insegnamento, proprio perché queste devono far parte di un apprendimento più vasto e generalizzato che è proprio dell'Università.
Poiché i corsi di storia dello spettacolo, di cinema, di teatro, stanno rapidamente proliferando dovunque, non ravvisiamo l'opportunità di creare doppioni di un tal tipo di apprendimento all'interno del C.S.C.
Riprendere, come da più parti si vorrebbe fare, l'antica struttura dei corsi biennali del C.S.C. non è altro — secondo noi — che una manovra tendente a far rimanere il Centro una istituzione asfittica dove pochi elementi isolati dal contesto culturale reale si pongono allo studio del cinema, privilegiando assurdamente il momento egotistico della visione riservata a pochi o dell'uso « privato » del mezzo tecnico.
In base a tali considerazioni, l'AIACE propone che il C.S.C. organizzi, in collaborazione con Associazioni di base, Università e Regioni, corsi di apprendimento alla conoscenza e all'uso dei mezzi audiovisivi.
Tali corsi saranno di durata variabile, ma limitata comunque non superiore ad un anno. Essi dovrebbero presentare le seguenti caratteristiche specifiche:
1) corsi teorico-pratici;
2) scelta dei temi e degli argomenti da trattare in rapporto alle richieste di base;
3) corsi aperti, cioè pubblici. In caso di eccessiva affluenza, devono avere la possibilità di essere sdoppiati o ripetuti. Questo è fattibile data la relativa brevità dei corsi stessi;
4) la brevità e l'elasticità dei corsi rende possibile un considerevole ricambio di persone che giungono al C.S.C. Si evita così quello che riteniamo il pericolo più grave per una istituzione come il C.S.C., cioè far rimanere — lo ripetiamo — un piccolo gruppo di privilegiati all'interno del Centro per più anni;
5) corsi aperti agli stranieri per favorire l'interscambio culturale fra nazioni.

3. ATTIVITA' DEL C.S.C. A BREVE TERMINE

Il piano di proposte elaborato dall'AIACE contenuto in questo documento può essere realizzato a tempi medio-lunghi. Avvertendosi la necessità che il Centro riprenda al più presto un'attività da troppo tempo mancante, l'Associazione ravvisa l'opportunità di dare alcune schematiche indicazioni in merito a possibili iniziative da realizzarsi immediatamente:
a) pubblicizzazione del futuro assetto del C.S.C.;
b) presa di contatto con Regioni, Università, Associazioni di base per le indagini conoscitive specifiche sulla richiesta di base e per sondaggi, al fine dell'organizzazione dei corsi di apprendimento;
c) presa di contatto con organismi esteri;
d) organizzazione di uno o due corsi sperimentali in base a richieste già pervenute o ad accordi presi con l'Università.

PROPOSTA DEL SINDACATO NAZIONALE GIORNALISTI CINEMATOGRAFICI ITALIANI (S.N.G.C.I.)

elaborata da Vinicio Marinucci

Il Centro sperimentale per la cinematografia, nel suo ormai lungo passato e fino a prima della recente crisi, ha dimostrato appieno l'utilità della sua formazione e la necessità della sua presenza nel quadro culturale del cinema italiano. La crisi in cui versa fu dovuta essenzialmente ad un esperimento di trasformazione condotto con estremo dilettantismo e sostanziale incapacità su linee che risultarono unicamente distruttive senza dar vita a quei germi costruttivi che pur contenevano. A ciò si aggiunsero le difficoltà economiche, le quali, tuttavia, ove non fossero esistite, avrebbero permesso la vita di un mostruoso e vacillante neonato.
Dell'esperienza rosselliniana, quindi, rimane da accettare soltanto un invito a porre l'accento sulla qualifica di "sperimentale" che l'istituto ha fin dall'inizio. Per il resto, essa è da considerarsi nulla ed il discorso va ripreso dalla posizione antecedente, provvedendo ad aggiornarla alle esigenze odierne, ma respingendo qualsiasi discorso di "tabula rasa" e di "tutto da rifare ex-novo", condotto da alcuni che pur riconoscono i meriti e le positività del passato, ma incoerentemente li respingono, con la speciosa giustificazione che si tratti di posizioni ormai vecchie e superate.
Le impostazioni basilari dell'istituto, invece — quale scuola formativa, organismo di ricerca e di sperimentazione ed ente propulsore di attività culturali — sono pienamente valide e vitali ancor oggi e vanno soltanto adattate ed adeguate alla situazione e alle esigenze attuali.

Carattere del Centro

Scuola, quindi, sia pure "sui generis" come qualsiasi altra scuola d'arte, nella quale, naturalmente, non si insegni l'arte — pur avvicinando gli allievi a tutte le espressioni di essa già realizzate attraverso la conoscenza storica e critica delle opere più significative — ma si insegnino i mezzi pratici e gli strumenti atti a raggiungerla. Scuola, pertanto, non teorica, non aridamente nozionistica, ma soprattutto pratica e di una pratica che porti poi gli allievi ad essere in grado di condurre ricerche e sperimentazioni autonome, valide, però, e non a caso, non alla cieca, non secondo un assurdo "auto-insegnamento" che significherebbe soltanto spreco di mezzi e di tempo per un ripudio aprioristico della docenza, del principio dell'insegnamento.
Quindi, organismo di ricerca e di sperimentazione. Una tale istituzione non può evidentemente rinchiudersi in sé, nella preparazione di qualche diecina di allievi, ma deve esercitare un peso, costituire una presenza promotrice e selettiva nella vita culturale del Paese, attraverso tutte le iniziative più consone ed idonee.

Questi principi si trovano enunciati sia nella legge istitutiva che nei due statuti del Centro, per cui non sembra tanto necessario mutare questi strumenti — salvo opportuni adeguamenti per una più esatta rispondenza a finalità modernamente applicate — quanto tradurli in realtà attraverso l'attività effettiva. Lo statuto potrà pertanto rispecchiare il dettaglio delle decisioni che saranno adottate in armonia con gli scopi suddetti.
Ci si domanda da parte di qualcuno: ha senso, oggi, una scuola di cinematografia? Come deve essere concepita e a servizio di chi?
In base al non confutabile principio che « nessuno nasce istruito », anche una scuola di cinema, come ogni altra scuola, ha un senso e una necessità evidenti. Non basta imparare sul manualetto delle istruzioni ad usare la macchina da presa, troppo vasto è il bagaglio che chiunque voglia fare cinema — e non soltanto nel campo della regìa — deve possedere e la strada dell'autodidatta è certo la piú faticosa e la meno completa. Non si può, per semplice odio alla parola "scuola", rifiutare un organismo che aiuti ad imparare — imparare le basi, s'intende — per cercare orgogliosamente e con un malinteso e deviante senso di autonomia di ottenere chissà come e chissà quando le stesse cognizioni.
Una scuola di cinema, peraltro, deve essere concepita su basi essenzialmente pratiche, come "palestra" di cognizioni e di attitudini, come luogo di apprendimento di un mestiere e di conoscenza delle finalità artistiche che con questo mestiere si possono conseguire e quindi, implicitamente, di invito a raggiungerle.
Ma non si può e non si deve pretendere che questa scuola chiami gli allievi, anzi perentoriamente li inciti a sole finalità d'arte o, peggio ancora, a determinati indirizzi sia formali che contenutistici, intrisi, per di più, di dottrine e di orientamenti politici. La personalità dell'allievo deve essere agevolata nella sua formazione, rivolta a certe acquisizioni da tutti considerate valide, ma non violentata, non costretta in determinate direzioni. Da qualsiasi facoltà universitaria escono medici, ingegneri, avvocati, letterati e professori buoni, mediocri o cattivi, modesti adepti della attività prescelta o geniali maestri, luminari e precursori: non si può pretendere che la scuola produca solo il meglio e non si deve, non si deve assolutamente pretendere che la scuola — scuola pubblica, statale — porti a formazioni unidirezionali. Questo lo potrà fare una scuola di tendenza, non una nazionale. Ed è il sospetto, è la radice dell'opposizione alle scuole private.
Perciò, il Centro deve essere semplicemente al servizio degli allievi, di tutti coloro, cioè, che vogliono imparare, e, per estensione, della cultura cinematografica, di tutti coloro, cioè, che vogliono avvicinarsi ad essa e promuovere o agevolarne l'estensione, l'arricchimento.

La struttura scolastica

Il Centro deve tornare ad avere i suoi corsi specifici, le sue "materie", perché il cinema è un insieme di attività specializzate, ciascuna delle quali ha proprie e vaste esigenze e richiede quindi specifica preparazione, pur integrandosi, naturalmente, nel quadro generale dell'attività e

dell'opera cinematografica, per cui non sono immaginabili compartimenti stagni.
Ma non si può figurare un "diploma in cinema" tout-court, che poi si tradurrebbe in una malintesa ed illusoria "laurea in regia", accrescendo il numero degli "spostati" che già tanto rilevantemente esiste nel cinema.
Da un primo anno comune a tutti gli allievi, si potrebbe passare ad un secondo e terzo anno di specializzazione e da corsi integrativi, con la massima facilità di trasferimento da una specializzazione all'altra, ove lo si voglia.
L'attività sperimentale dovrebbe distinguersi in quella collegata alla didattica ed in quella condotta autonomamente dagli allievi, sia pure con l'ausilio (soltanto tecnico) dei docenti. I quali dovranno essere sia fissi che occasionali.
L'idoneità andrebbe definita soltanto sulla base di saggi e di prove pratiche, non certo di "esami" concepiti alla maniera scolastica comune, ma non dovrebbe mai essere considerata un diritto meccanicamente conseguito da chiunque abbia portato a termine il corso degli studi.
Così come non si può pretendere certamente il diritto al lavoro ed all'impiego una volta terminati i corsi — cosa che nessuna scuola garantisce — ma si dovrebbe, da parte del Centro, favorire in tutti i modi l'inserimento degli allievi dichiarati idonei nell'attività pratica, sia essa cinematografica che televisiva ed anche teatrale.
Quando si parla di cinema, oggi, si parla automaticamente anche di televisione e, per estensione, o analogia, di teatro. A tale riguardo, è da perseguire la fusione tra il Centro Sperimentale di Cinematografia e l'Accademia d'arte drammatica, sia pure con le opportune differenziazioni interne.

I rapporti con l'Ente Gestione Cinema

Il Centro Sperimentale di cinematografia è scuola d'arte, quindi la sua logica appartenenza è nell'ambito del Ministero della Pubblica istruzione, sia pure con particolari garanzie che nascono dalle sue particolari esigenze.
Con l'Ente Gestione Cinema esso può avere rapporti soltanto di sostegno nelle sue attività e di facilitazione per l'impiego pratico dei suoi allievi, per periodi di esperienza, per particolari ricerche da compiere. Null'altro. I due organismi debbono restare per il resto indipendenti, onde non accrescere un "carrozzone" statale già eccessivamente pesante e non creare pretese di un totale o parziale assorbimento degli allievi, che col volgere del tempo darebbe luogo ad elefantiasi di tipo ministeriale o televisivo e si presterebbe a manovre di indirizzo politico.

La Cineteca

La Cineteca nazionale, che ha — anche per legge — compiti vasti, al servizio della cultura in generale, deve essere costituita in Ente auto-

nomo e dotata di opportuni mezzi finanziari per l'espletamento piú efficace delle sue attività, pur restando, com'è ovvio, particolarmente legata al Centro sperimentale, sia nella frequentazione da parte degli allievi che nella fornitura di vari servizi.

L'attività culturale

Il Centro deve svolgere ogni opportuna attività di cultura in campo cinematografico, con i mezzi di cui dispone — servizi tecnici, biblioteca, fototeca, emeroteca — nonché con le possibilità di attività promozionali e di ricerca da parte degli allievi, di sostegno di attività culturali altrui. La Cineteca deve essere comunque strettamente collegata a questa attività, alla quale deve anche affiancarsi un'attività editoriale di qualità più che di quantità, tale cioè da caratterizzare le pubblicazioni del Centro senza trasformarla in gigantesca e pesante (e passiva) opera editrice.

I servizi del Centro

Compatibilmente con la disponibilità per gli allievi, i servizi tecnici del Centro — teatri di posa, sale di doppiaggio e studio televisivo — debbono essere posti a disposizione di tutti e preferibilmente di enti culturali e dell'Ente gestione cinema, onde adempiere alle finalità generali suddette ed anche per costituire un rilevante nucleo di entrate economiche per il Centro stesso.
A tal fine, sarebbe opportuno approntare alcune salette di proiezione per favorire le visioni di film della Cineteca o di altre opere da parte di gruppi che lo richiedano.

Attività immediata

Nel corso del 1975, ed in attesa di bandire il nuovo anno accademico 1975-76, il Centro potrebbe svolgere attività preparatoria a detto anno, operando già una selezione di aspiranti allievi, promuovendo particolari cicli di proiezioni dei film della Cineteca (anche per sensibilizzare l'opinione pubblica sui problemi della Cineteca stessa), proiettare i migliori saggi compiuti dagli allievi nell'ultimo decennio, favorire conferenze, realizzazioni di cortometraggi dimostrativi sul Centro stesso, compiere un corso propedeutico per studenti stranieri, onde riallacciare quei legami con l'estero che tanto proficuamente sono stati svolti in passato e che devono essere ripresi ed incrementati.

I lavori della Commissione

L'attuale Commissione di studio deve essere ufficialmente proclamata "Commissione di studio del Centro sperimentale", intendendo con ciò che i risultati dei suoi lavori — si esprimano essi in un documento unico o in due documenti, di maggioranza e di minoranza — comprendono il

pensiero e la volontà dei Commissari del Centro e di tutti gli organismi rappresentati nella commissione stessa.
Ciò renderà non disattendibili i risultati finali dei lavori della Commissione da parte delle autorità di governo in fase decisionale. Inoltre, i quattro partiti di governo dovranno impegnarsi a non elaborare accordi al di sopra ed al di fuori della Commissione stessa, vanificandone così i lavori, ma a portare in sede di commissione il loro pensiero, e sottoponendolo democraticamente a verifica e giudizio con voto di pari valore da parte di tutti. A tal fine, andranno esattamente precisate le organizzazioni facenti parte della Commissione ed aventi diritto a voto.

PROPOSTA DELL'UNIONE NAZIONALE AUTORI CINETECNICI (U.N.A.C.)

presentata da Vittorio Sala

Il Direttore ed il Dr. Cincotti ci hanno rifatto la storia del Centro, come era e come è andato trasformandosi nel tempo, e noi siamo giunti alla conclusione che l'esperimento Rossellini è stato disastroso, ed è fallito.
Non ho elementi sufficienti né per condannare in blocco il tentativo Rossellini né per sostenerne almeno le buone intenzioni, ma viene da chiedersi: « Era, Rossellini, il solo ed unico gestore dei nuovi sistemi da lui instaurati? ».
Io penso di no.
Si legge che dieci persone componevano, oltre il Presidente, il Consiglio di Amministrazione del Centro. Di essi, due si erano divisi in quota parte l'incarico (seguendo abitudini instaurate a livello governativo) di vice-presidenti.
Mi sono chiesto, da quando partecipo a queste educative riunioni, cosa ci siano stati a fare i due vice-presidenti e cosa i dieci consiglieri di amministrazione.
E qui prendo spunto dall'affermazione del dr. Micciché della volta scorsa, quando ha parlato di "competenze" affidate agli "incompetenti". Certamente si riferiva al Consiglio di Amministrazione dell'Ente Gestione Cinema dove egli si trova "soffocato" da una nuvola di "incompetenti" (ministeriali, rappresentanti di partiti che sono solo nominalmente "esperti"... e cosí via).
Ma anche in simili casi (cioè di un solo "competente" fra molti "incompetenti") si corre il rischio che sia soltanto una persona a gestire, indirizzare, coagulare e quindi decidere senza la possibilità di confrontare le proprie idee ad un livello di qualità e di problematica.
E ciò chiarisce, almeno in parte, l'insuccesso della proposta Rossellini.
Mi sembra quindi necessario, proponendo un'attività del Centro il cui carattere potrebbe definirsi di "scuola pratica" mantenendo la fedeltà alla sua stessa denominazione di "sperimentale" (proposta Marinucci), fissare alcuni punti circa la composizione degli organi statutari e le norme dei bandi di concorso, oltre l'articolazione e la durata dei corsi.
I corsi di studio dovrebbero essere triennali, con un anno di propedeutica generale per tutte le materie, frequentato da tutti gli allievi. Dopo questo anno in comune, l'allievo dovrebbe scegliere la specializzazione, per la quale si potrebbero distinguere le seguenti branche principali, in ciascuna delle quali la materia andrebbe trattata sia per il cinema che per la televisione: ottica-fonica-scenografia-organizzazione della produzione-narrazione per immagini (comprendente la sceneggiatura e la regia).
Corsi di un solo anno potrebbero essere dedicati alla recitazione (con ammissione riservata agli allievi dell'Accademia di arte drammatica che avessero ivi compiuto il secondo anno; gli allievi diplomati dell'Accademia potrebbero essere ammessi a un corso tri-semestrale, preludio

all'auspicata fusione tra i due organismi), alla musica per il film, alla costumistica, al doppiaggio, alla tenuta degli archivi cinematografici e fotografici.
Gli insegnanti dei corsi triennali dovrebbero essere fissi e confermabili di triennio in triennio, quelli dei corsi annuali assunti con impegno annuale.
Il numero totale degli allievi triennali e annuali dovrebbe essere fissato in ogni bando in base alle possibilità del Centro e con facoltà di deroga dinanzi ad evidenti casi di merito e comunque non piú di un decimo. Gli allievi stranieri, pienamente parificati a quelli italiani, dovrebbero essere, in totale, non più di un terzo degli italiani, con facoltà di ricoprire la quota degli italiani che eventualmente risultasse deficitaria rispetto al totale.
Personalità italiane e straniere di spiccato valore dovrebbero tener "corsi liberi" e conferenze su diversi aspetti specifici e tecnici.
L'accesso dal primo anno generale al secondo (primo di specializzazione) dovrebbe essere libero a tutti. Dal secondo al terzo anno si dovrebbe accedere in base ad un giudizio collegiale degli insegnanti del triennio, formato anche su elaborati di vario tipo e su brevi saggi filmici di non oltre quindici minuti ciascuno.
Il diploma dovrebbe essere ottenuto sulla base di saggi filmici di non meno di trenta minuti e non più di quarantacinque, a ciascuno dei quali dovrebbe concorrere un allievo diplomando nelle diverse specializzazioni, comprese quelle a corsi annuali (cioè attori, musicisti, costumisti). Per il doppiaggio e la tenuta degli archivi sarebbero compiute prove tecnico-pratiche.
L'unione di piú saggi o del lavoro di varie "équipes" realizzative potrebbe portare alla produzione di uno o piú film ai quali dovrebbero essere riconosciuti di diritto i benefici della legge 1213 sia ai fini della programmazione obbligatoria, sia per la concessione dei contributi governativi. In tal modo le opere di gruppo così realizzate avrebbero accoglienza nei normali circuiti di programmazione, mentre il circuito statale di distribuzione verrebbe impegnato alla acquisizione di quei film che non avessero trovato spazio nei circuiti privati.
Circa l'inserimento degli allievi diplomati, inoltre, è da rifiutare quel paragrafo della legge 1213 che impone per ogni film l'impiego di due ex allievi (è un articolo di legge che non ha rappresentato per i diplomati un veicolo per inserirsi nella fascia produttiva del cinema privato, ma una spiacevole occasione di basso mercato).
Sarebbe necessario quindi, data la formulazione della legge sull'impiego degli ex allievi, che non è possibile cambiare finché questa sarà in vigore, stabilire intese con l'industria privata che garantiscano un piú serio e funzionale impiego dei diplomati del Centro.
Per quanto riguarda gli impegni previsti dallo statuto della Biennale in merito alla sperimentazione, dovrebbe essere sancito nello statuto del Centro l'obbligo di affidare il 50% delle iniziative agli allievi del Centro.
E veniamo alla composizione del Consiglio di Amministrazione del Centro.
Esso dovrebbe, a nostro avviso, essere così composto:
— da un rappresentante del Ministero del Tesoro di grado non inferiore a dirigente superiore;

— da un rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione scelto a livello di cattedratico universitario;
— da un rappresentante del ministero che avrà competenza in materia cinematografica (Ministero del Turismo e Spettacolo o Beni culturali) di grado non inferiore a dirigente superiore;
— da due rappresentanti del personale del Centro da nominare in base a regolari elezioni di tutto il personale;
— da due rappresentanti degli allievi iscritti ai corsi, eletti dagli allievi stessi;
— da un rappresentante degli ex allievi eletto anch'esso dagli allievi;
— da tre cattedratici universitari di cui uno appartenente alle discipline cinematografiche, uno alle discipline letterarie ed uno alle discipline artistiche, designati dal Consiglio Superiore della pubblica istruzione;
— da 1 autore cinematografico che sia un ex allievo del Centro, nominato anch'egli dalla totalità degli allievi.
Il Consiglio eleggerà fra i suoi componenti il Presidente.
La proposta del dr. Cincotti sui "garanti" ricorda assai da vicino l'esperienza vissuta dalla ex Mostra del Cinema (un cadavere ormai sotterrato) attraverso il Comitato esperti che non valse a salvarla dal disastro, pur essendo composto da personalità di chiara fama.

DOCUMENTO FINALE DELLA COMMISSIONE PER LA RISTRUTTURAZIONE DEL C.S.C.

Nel quadro articolato delle strutture che lo Stato ha a disposizione per una strategia di intervento nel cinema il Centro Sperimentale di Cinematografia contribuirà alla formazione di una coscienza critica della comunicazione audiovisiva, assumendo sempre meglio la fisionomia di una scuola-laboratorio aperta ad italiani e stranieri su basi di parità dove il momento dell'apprendimento teorico e tecnico sia strettamente connesso con quello di una continua ricerca e sperimentazione collegate col nuovo tipo di domanda che sorge dalla società.

Una scuola, dunque, rigorosa e altamente scientifica nella riflessione teorica e storico-critica e nell'esperienza pratica, capace di garantire ai suoi allievi un serio grado di professionalità. Insieme però, una scuola che non si esaurisce nella formazione professionale ma dilata la sua ragion d'essere a centro di iniziativa culturale in grado di stimolare e di recepire, in un fecondo interscambio, le esperienze anche decentrate di enti locali, di associazioni, gruppi di studio e di lavoro, sindacati, di riferirsi ai migliori livelli della ricerca e della sperimentazione in sede internazionale, di collaborare con le istituzioni culturali nazionali ed in particolare con le università ed in esse con le cattedre di materia cinematografica o audiovisiva.

In tale prospettiva, la misura del biennio fissata dalla vigente legge istitutiva appare limitata e si ravvisa l'esigenza di una piú lunga durata dei corsi. In relazione alle plurime esigenze della nuova domanda cinematografica, andranno valorizzate tutte le possibilità di corsi speciali e seminari di varia durata e dimensione.
L'attività produttiva degli allievi non sarà piú vista nei limiti di una valutazione pratica delle loro attitudini creative e tecniche, bensí dovrà inserire il Centro Sperimentale di Cinematografia nell'azione di quanti operano per aprire nuovi spazi per la comunicazione, non necessariamente legati ai circuiti cinematografici tradizionali e a quell'offerta governata dalle leggi di mercato che in essi predomina. Di conseguenza, è necessario che nel quadro di una ristrutturazione globale dell'intervento pubblico nel settore della comunicazione audiovisiva un rapporto non occasionale o contingente ma organico venga stabilito fra il Centro Sperimentale di Cinematografia ed altre strutture pubbliche, fra le quali in primo luogo l'Ente

Autonomo di Gestione per il Cinema e la RAI-Radiotelevisione Italiana.

Il ruolo di formazione di una coscienza critica assegnato al Centro implica la esigenza di non ripartire l'attività formativa in settori troppo rigidi che portino alla divisione degli allievi secondo specalità anziché promuoverne l'unità e lo scambio di esperienze sulla base di una comune ricerca. Perciò i corsi pluriennali prevedranno una prima fase di formazione agli audiovisivi indifferenziata ed una seconda fase in cui, verificata la propria vocazione ed inclinazione, l'allievo potrà scegliere la specializzazione ritenuta piú conveniente.

La figura del docente per un siffatto tipo di scuola non può essere quella tradizionale, bensí deve assumere anche il ruolo di mediatore-stimolatore e coordinatore di iniziative teoriche e pratiche e sapere informare il lavoro interno al dibattito culturale che si svolge nel Paese. Potranno essere previsti alcuni dipartimenti che garantiscano, al di là dei limiti temporali dei corsi, la continuità della ricerca e della sperimentazione dell'Istituto (ad esempio; laboratorio teorico, laboratorio storico-critico, laboratorio tecnologico, ecc. ecc.).

All'interno delle linee programmatiche generali e dei conseguenti stanziamenti deliberati dal Consiglio di Amministrazione, gli specifici e dettagliati programmi dell'Istituto, le scelte didattiche e i modi della sua partecipazione all'attività produttiva verranno elaborati e deliberati dalla Commissione didattico-culturale espressa dai docenti e dagli allievi di ciascun corso insieme ai responsabili degli eventuali dipartimenti.

Il documento predisposto dal sub-commissario straordinario prof. Ernesto G. Laura — è stato approvato dalla commissione il 17 febbraio 1975. Si sono astenuti CISL/CSC, UIL/Spettacolo (CSC), Colletivo allievi CSC, AIACE, ufficio culturale del PSI.

DOCUMENTO AGGIUNTIVO DELLA COMMISSIONE PER LA RISTRUTTURAZIONE DEL C.S.C. SULLA CINETECA NAZIONALE

Nella prospettiva di un Centro Sperimentale di Cinematografia profondamente rinnovato come istituzione culturale volta alla formazione di una coscienza critica della comunicazione audiovisiva, assume un ruolo determinante e necessario — indissolubile dalle sorti e dalle funzioni del Centro — la Cineteca Nazionale. Essa, oltre ad assolvere ai compiti di informazione e di studio inerenti ai corsi normali e speciali della scuola nonché alle ricerche e alla sperimentazione condotte dall'Istituto, dovrà essere messa in grado di svolgere sempre meglio, con adeguati finanziamenti, le sue funzioni di servizio pubblico a disposizione di organismi, associazioni, unversità, singoli studiosi, e stabilire positivi rapporti con le strutture e le esperienze culturali nazionali, nonché in sedi periferiche e decentrate, ed internazionali.
In particolare si ritiene vada rafforzato il ruolo di salvaguardia del patrimonio filmico italiano modificando le vigenti norme di legge per consentire il deposito, oltreché delle copie, anche dei negativi o di equivalenti valide matrici, con particolari accorgimenti per salvare in tempo utile la qualità del colore. Si ritiene inoltre, in analogia a quanto la legge dispone per il deposito delle opere letterarie straniere in edizione italiana, che tale deposito debba essere esteso anche alle pellicole di produzione straniera comunque immesse in circuiti italiani cinematografici o televisivi o mediante cinevideocassette e similari.
Si auspica infine una nuova, migliore regolamentazione legislativa volta a consentire alla Cineteca Nazionale una più frequente e regolare messa a disposizione dei propri film per i circuiti culturali e d'essai.

Il documento è stato approvato dalla commissione il 28 febbraio 1975.

DOCUMENTO DELLA COMMISSIONE RISTRETTA PER IL PROGETTO CULTURALE DIDATTICO

Premessa

Pur risultando compatibile anche con le norme del vecchio statuto del C.S.C., la proposta qui avanzata mira ad organizzare in un disegno coerente e funzionale, innovativo ma realistico e aperto alla possibilità di una realizzazione graduale, le indicazioni di fondo e le linee di tendenza emergenti nei documenti approvati dalle precedenti commissioni di studio e codificate dal nuovo statuto.

I - Finalità e durata dei corsi

Scopo essenziale dei Corsi Pluriennali (C.P.) dovrà essere, a norma dell'art. 1 dello statuto, "la formazione culturale e professionale", sia di coloro che intendono impegnarsi direttamente nella produzione audiovisiva, sia di quanti si propongono di acquisire una coscienza critica esauriente (scientifica ma non astratta) della complessa problematica concernente la comunicazione audiovisiva e i suoi ruoli nell'ambito della società contemporanea.
Una finalizzazione dei C.P. di questo tipo — imposta, ripetiamo dallo stesso statuto — comporta, oltre all'opportunità di un terzo anno di specializzazione di cui si dirà, la necessità di concepire in termini nuovi e più pregnanti il concetto stesso di professionalità, tradizionalmente inteso, in rapporto a coloro che mirano a divenire produttori di messaggi audiovisivi (registi, sceneggiatori, ecc.; organizzatori di produzione, ecc.), come preparazione esclusivamente o prevalentemente tecnico-strumentale. Il rilancio del concetto di professionalità (intesa a dilatarne ed esaltarne i contenuti, invece che a comprimerli e a svalutarli) dovrebbe avvenire attraverso l'inserimento degli insegnamenti e delle sperimentazioni tecnico-operative in un sistema didattico di formazione critica globale che consenta:
1 - la possibilità per ciascun allievo di perseguire (tramite piano di studi personalizzato e "garantito" da un docente-specialista opportunamente scelto) una precisa specializzazione professionale-operativa, nel quadro di una formazione globale politecnica.
2 - L'intima connessione tra il momento teorico e il momento pratico della formazione di tutti gli allievi, allo scopo di consentire a ciascuno di essi, a prescindere dalla specializzazione professionale scelta, di concepire criticamente l'uso dei mezzi audiovisivi in funzione del ruolo socio-culturale della comunicazione audiovisiva nella moderna società democratica.
3 - Una organizzazione della didattica che non risulti (come accade ancora oggi in gran parte della scuola e dell'università) separazione improduttiva tra forma dell'insegnamento e concreta organizzazione del lavoro,

tra qualificazione professionale e mercato del lavoro, tra statuto delle discipline e uso sociale ed economico del loro oggetto reale.
Per quel che concerne la durata dei corsi, prendendo atto realisticamente della difficoltà, perlomeno attuale, di superare la dimensione del biennio (adottata peraltro dalla maggior parte degli organismi stranieri analoghi al C.S.C.), la commissione si è sforzata di redigere un progetto didattico che consenta ai futuri realizzatori di prodotti audiovisivi di acquisire una esauriente formazione critico-professionale nel giro di due anni. Ciò nonostante, la commissione auspica che si realizzino al piú presto le condizioni per un ulteriore prolungamento a livello istituzionale, dei normali corsi di formazione critico-professionali. Ciò per consentire a tutti gli allievi dei C.P. di approfondire la propria preparazione teorico-pratica, soprattutto attraverso una piú ampia sperimentazione produttiva. Il progetto attuale prevede che, agli allievi del biennio che ne facessero richiesta, sia offerta la possibilità di perfezionare la propria formazione critico-professionale di base, previa apposita selezione da parte degli organi del C.S.C., nell'ambito delle attività della Sezione Ricerche e Sperimentazione (S.R.S.). Quest'ultima funzionerà perciò come "terzo anno" di perfezionamento nei confronti degli allievi del biennio, rimanendo però aperta ad allievi esterni provenienti da enti pubblici (RAI-TV, Regioni, Università, ecc.) e opportunamente selezionati in rapporto ad una seria preparazione di fondo e ad una provata predisposizione alla sperimentazione. La presente proposta prevede, oltre tutto, che i quadri didattici intermedi dei C.P. vengano alimentati selezionando, attraverso procedure di cooptazione da stabilire, i ricercatori-sperimentatori della S.R.S., siano essi di provenienza interna (ex-allievi del biennio) che esterna.
Ad evitare lo stratificarsi di "generazioni" biennali di allievi e la soluzione di continuità dell'attività didattica, l'accesso sia ai C.P. che alla S.R.S. dovrebbe avvenire attraverso bandi di concorso e assegnazioni di borse di studio annuali.
Ciò comporta ovviamente la possibilità, da parte degli allievi, di recedere dai C.P. dopo le esperienze compiute durante il primo anno e le conseguenti verifiche che avranno potuto compiere in rapporto alle loro aspirazioni professionali. Quanto alla riconferma della borsa di studio per il secondo anno di biennio, essa dovrebbe essere, in linea di principio, garantita a tutti coloro che sono stati ammessi al primo anno.

II - Criteri di selezione dei candidati

La selezione dei candidati ai C.P. dovrebbe avvenire in base a criteri fondamentalmente rivolti a valutare le qualità attitudinali e il grado di interesse per la comunicazione audiovisiva degli allievi, senza attribuire un valore discriminante ai titoli di studio o all'età del candidato.
In questa prospettiva, la documentazione richiesta ai candidati consisterà in:

1 - una dichiarazione analitica (tra le cinque e le dieci cartelle), delle intenzioni e delle motivazioni per le quali il candidato chiede l'ammissione ai corsi.

2 - una dichiarazione giurata concernente attività ed esperienze svolte che il candidato ritiene pertinenti rispetto alle finalità dei corsi.

3 - Eventuali copie dei prodotti audiovisivi o dei prodotti culturali concernenti l'attività audiovisiva realizzati dal candidato.

III - Ordinamento didattico

Si prevedono quattro sezioni di corsi, corrispondenti, rispettivamente, a tre approcci metodologici tra di loro intimamente interconnessi secondo un criterio rigorosamente interdisciplinare, piú un approccio (quello scientifico didattico) di tipo settoriale ma di rilevanza primaria.
Gli insegnamenti qui elencati (cfr. Allegato) sono proposti a titolo indicativo e rimangono largamente aperti alla possibilità di aggregazioni diverse rispetto a quelle ipotizzate nel presente schema. Ciò in base ad un modello didattico interdisciplinare che concepisce ogni singolo approccio metodologico non come ritaglio di una particolare sezione dell'oggetto di studio — la comunicazione audiovisiva — ma come una particolare prospettiva di indagine che, mentre investe l'intero oggetto secondo suoi particolari statuti di formalizzazione, esige di integrarsi con tutti gli altri tipi, altrettanto specifici ma altrettanto globali, di formalizzazione.
L'ipotesi qui proposta si articola come segue:

A - Sociosemiotica degli audiovisivi

1 - Teoria dell'informazione.
2 - Comunicazioni di massa e industria culturale.
3 - Teorie e modelli della produzione e delle organizzazioni culturali.
4 - Strutture e funzioni del cinema e della televisione.
5 - Semiotica degli audiovisivi.
6 - Teorie del racconto.
7 - Storia delle teorie del film: "teoriche", storiografia, metodologie della critica cinematografica.
8 - Metodologia della ricerca sociologica.

B - Tecnologie audiovisive

1 - Tecnologie del cinema.
2 - Tecnologie della televisione.
3 - Tecnologie audiovisive leggere.
4 - Tecniche speciali (animazione, ecc.).

C - Organizzazione delle pratiche audiovisive

1 - Tecniche della sceneggiatura.
2 - Fotografia.
3 - Suono.
4 - Montaggio.
5 - Tecniche di laboratorio.
6 - Organizzazione della produzione.

D - Tecniche della ricerca scientifica e metodologie didattiche attraverso gli audiovisivi

1 - Organizzazione della didattica.
2 - Metodi e tecniche della ricerca scientifica.
3 - Storia della cinematografia scientifica.
4 - Storia e tecniche delle didattiche audiovisive.

Alle quattro sezioni, configurabili come "Centri" (cfr. nuovo statuto) dovrebbero affiancarsi tre laboratori, secondo il seguente schema:

1 - Laboratorio di storiografia degli audiovisivi.
2 - Laboratorio di recitazione.
3 - Laboratorio di scenografia e costume.

IV - **Struttura dei corsi pluriennali in rapporto alle strutture del C.S.C.**

Il rapporto tra la struttura dei C.P. e la struttura complessiva del C.S.C. andrà inquadrato nel seguente organigramma, imposto dallo statuto:
Nell'ambito delle 6 strutture di servizi previste dallo statuto, le prime 3, sottoposte alla competenza della Commissione Didattico Culturale (C.D.C.), vanno concepite come un complesso organico caratterizzato da un particolare rapporto di interdipendenza fra C.P., concepiti come la struttura istituzionalmente piú rilevante del C.S.C., e S.R.S., intesa come luogo deputato per un'elaborazione culturale di livello scientifico e i *Corsi speciali*, che dovrebbero trovare il loro punto di riferimento primario nella Sezione Ric. e Sperimentazione, senza però interrompere il loro rapporto di interscambio di esperienze e di servizi con i C.P. Tutta questa rete di rapporti strutturali deve essere garantita dal controllo della C.D.C. e dalla competenza, in termini operativi, della Direzione del C.S.C. in un quadro di funzioni, di ruoli e di organi decisionali, esecutivi e di controllo ben definiti.
Per quel che riguarda le tre strutture di servizi non sottoposte al controllo della C.D.C. (Sezione Studi e Documentazione, Sezione Editoriale, Cineteca Nazionale) dovrà essere comunque garantito un preciso coordinamento funzionale della loro attività con quella dei C.P., dei Corsi Speciali e della S.R.S. Ciò sulla base di un costante interscambio di proposte ed iniziative che, senza compromettere l'autonomia reciproca dei due settori, consenta loro di armonizzare l'attività didattica del C.S.C. con la sua attività di produzione e di intervento culturale prevalentemente rivolti verso l'esterno.
— *Rapporti tra Corsi pluriennali e Sezione Ricerca e Sperimentazione.*
La struttura dei C.P. dovrebbe essere caratterizzata, allo stesso tempo, da una sua autonomia funzionale e da un rapporto organico con la S.R.S. Il collegio dei responsabili dei quattro Centri sopra indicati (piú eventualmente, i responsabili dei tre Laboratori), integrato dal Direttore del C.S.C. e sotto il controllo della C.D.C., dovrebbe costituire l'organo piú adatto a garantire, al tempo stesso, l'autonomia dei C.P. e il loro raccordo con la S.R.S. Tale collegio dovrebbe infatti funzionare come *Direzione Didattica* (collegiale e controllato dalla C.D.C.) sia dei C.P. che della

S.R.S. in rapporto a due funzioni nettamente differenziate ma coordinate:
— *In rapporto ai C.P.*, la Direzione Didattica, dovrebbe garantire il livello e l'organicità della formazione critico-professionale degli allievi, proponendo la nomina di docenti intermedi, coordinandone gli apporti settoriali e integrandoli in quadri di riferimento metodologici globali, anche attraverso il personale contributo didattico dei responsabili dei Centri e dei Laboratori. Tutto ciò dovrà avvenire, oltre che sotto il controllo permanente della C.D.C., nel quadro delle esigenze conoscitive espresse dagli stessi allievi, in conformità ad una prassi didattica innovativa, di cui si preciseranno piú avanti i criteri di fondo.
— *In rapporto alla S.R.S.*, la Direzione Didattica stabilirà i contenuti concreti, i temi e i modi di un'attività di ricerca i cui obiettivi di fondo verranno proposti e approvati dal C.d.A. (Consulta), anche in rapporto ad eventuali commesse di organismi pubblici esterni o alle esigenze didattiche dei Corsi Speciali, oltre che dei C.P.
A livello della vera e propria attività di ricerca e sperimentazione, i responsabili dei Centri e dei Laboratori, componenti la Direzione Didattica, saranno, ovviamente, impegnati in prima persona, anche se il loro ruolo primario dovrà consistere in una funzione di stimolo, di coordinamento e di formalizzazione di un lavoro eminentemente seminariale, condotto dagli studenti del corso di specializzazione (S.R.S.).

V - Metodologie didattiche dei Corsi Pluriennali

La formazione critico-professionale degli allievi dovrebbe avvenire attraverso tre momenti tendenzialmente (ma non necessariamente per tutto l'arco del biennio) distinti:

1 - *periodo propedeutico* (un trimestre?), durante il quale gli allievi saranno messi in condizione, prima che intervengano scelte di specializzazione, di prendere confidenza con gli apparati tecnici e di realizzare un primo approccio informativo (a livello teorico, storico, ecc.) con la problematica della comunicazione audiovisiva, in base fondamentalmente a seminari bibliografici.

2 - *Addestramento critico-professionale,* attraverso un'attività sistematica e opportunamente programmata di analisi interdisciplinari e politecniche di produzioni audiovisive condotte dagli allievi sotto la guida dei docenti intermedi. In concreto, si tratterà di ricostruire la biografia dei singoli film o telefilm-tipo appartenenti al mercato piú o meno recente e, al limite, già archiviati dalla storia, scelti secondo una tipologia che copra tutto l'arco delle modalità piú significative della pratica audiovisiva, analizzando il prodotto in tutte le sue dimensioni e componenti: da quella tecnico-espressiva, a quella economico-produttiva, a quella della sua destinazione e "fortuna". Ogni volta che sia possibile, l'analisi dovrebbe essere integrata, oltre che dagli interventi degli insegnanti dei singoli momenti del processo tecnico espressivo e di quello economico-produttico-distributivo, dalle testimonianze dirette degli autori, tecnici, produttori dell'opera in esame.
L'analisi di singoli testi potrà essere integrata, in collaborazione con il

Laboratorio storiografico, con l'analisi di "contesti" storicamente e culturalmente omogenei (correnti, momenti o "generi" cinematografici o televisivi ecc.), avendo cura di non compromettere le possibilità di un reale approccio interdisciplinare.

3 - *Sperimentazione produttiva,* consistente nella realizzazione di brevi ma concreti prodotti audiovisivi da parte degli allievi, aggregati in gruppi in base al principio della libera opzione e di un reale interesse critico e professionale per i contenuti del progetto e della concreta possibilità, per ciascuno, di sperimentarsi adeguatamente nella specializzazione prescelta. Rispetto ad una tradizione che tendeva a privilegiare scelte contenutistiche ed espressive di tipo individualistico-soggettivo, al di fuori di qualsiasi preoccupazione di comunicazione e di finalizzazione socio-culturale, i progetti da realizzare dovrebbero corrispondere a precise domande culturali, o effettivamente espresse dal mondo esterno (sia pure al di fuori di accordi diretti di committenza, il cui destinatario primario rimane la S.R.S.) o individuati in base ad una serie analisi dei proponenti stessi. Anche per questa attività di sperimentazione è previsto l'intervento determinante dei docenti intermedi, che devono perciò essere in grado, ciascuno nell'ambito delle sue specifiche competenze, di stimolare la riflessione a livello teorico, di orientare l'analisi critica dei prodotti audiovisivi e di guidare l'ideazione dei progetti.

Le proposte fin qui avanzate presuppongono un aggiornamento dei modi tradizionali di concepire la scuola, soprattutto per quel che riguarda il rapporto teoria-prassi professionale e, all'interno della scuola, il rapporto docente-discente.
La nuova immagine di scuola emergente dal progetto è quella che configura le strutture didattiche dei C.P. come un laboratorio teorico-pratico in cui i momenti di formalizzazione dell'apprendimento, ineliminabili da qualsiasi serio processo di formazione critica, scaturiscono direttamente dall'analisi di concreti prodotti audiovisivi o dalla loro produzione da parte degli stessi allievi. Solo in termini tecnico-organizzativi, ma non certo in senso ideologico, tali momenti di formalizzazione potranno concretamente coincidere in un complesso di lezioni *ex-cathedra.* Ma, anche in tali momenti, nei quali il ruolo del docente assume un particolare rilievo, i termini del rapporto docenza-discenza non andranno piú concepiti come i poli rispettivamente attivo e passivo di un processo di indottrinamento.
Andranno visti piuttosto come i due ruoli strettamente coordinati di un comune processo di ricerca e sperimentazione, in cui al docente spetta fondamentalmente il compito di stimolare, orientare o coordinare le esigenze conoscitive poste agli allievi da concrete esperienze professionali, compiute in gruppi operanti secondo un modello seminariale.
In defintiva, i docenti, specie quelli che si sono definiti "intermedi", per distinguerli dai direttori dei Centri e dei Laboratori, da un lato, e dai *Visiting Professors* dall'altra, dovranno operare essenzialmente come animatori di un complesso di *équipes* semistabili (con riaggregazioni trimestrali?). L'insieme di tali gruppi seminariali dovrebbe esaurire l'intera tipologia della comunicazione audiovisiva: dal film d'autore, al cinema industriale-commerciale, dalla TV convenzionale all'uso degli audiovisivi

leggeri, dai prodotti ispirati alle logiche della *fiction* a quelli rispondenti a funzioni extra-narrative: documentazione, didattica, ecc.

Piano di studi - allegato

Senza pretendere di prefigurare il contenuto didattico dei singoli corsi, che dovrà essere determinato dalle scelte, fra di loro coordinate, dei singoli docenti, si ritiene opportuno motivare il significato complessivo del piano di studi proposto, indicando sommariamente la funzione di ciascun corso (quando è indispensabile) e, comunque, delle loro aggregazioni dipartimentali, nell'ambito della struttura didattica complessiva.

A - *Sociosemiotica degli audiovisivi*

L'approccio sociosemiotico viene proposto nei termini di una prospettiva, ancora tutta da realizzare, che sia in grado di coordinare in un discorso unitario l'apporto di due discipline (sociologia e semiotica) che, per il momento, aspirano all'incrocio metodologico ma non sono ancora riuscite a chiarire i termini dell'incontro interdisciplinare.

1 - *Teoria dell'informazione*

Almeno inizialmente, il corso dovrebbe avere una funzione puramente informativa, in attesa di sviluppare l'approccio informazionale che presuppone però un corso di fisiologia della percezione come premessa indispensabile.

2- *Comunicazioni di massa e industria culturale*

Al corso va attribuita un'importanza primaria, in quanto finalizzato all'analisi delle strutture e delle funzioni della cultura di massa nella società industriale.

3 - *Teorie e modelli della produzione e dell'organizzazione culturale*

Il corso dovrebbe analizzare il rapporto che intercorre fra i processi di produzione-circolazione-consumo della cultura, globalmente intesa (cultura istituzionale + cultura di massa) e la loro finalizzazione sociale (socializzazione dei valori e dei modelli di comportamento). Ciò tenendo conto degli apporti sia della sociologia che della semiotica: o, piú precisamente, nella prospettiva socio-semiotica già precisata.

4 - *Strutture e funzioni del cinema e della televisione*

Il corso va concepito come un'articolazione specifica dell'analisi globale prevista dal corso precedente. Potrebbe risultare utile affidare i corsi 2 e 3 allo stesso docente.

5 - *Semiotica degli audiovisi*

Dovrebbe costituire il perno dell'approccio semiotico.

6 - *Teorie del racconto*

Anche in questo caso, il corso va inteso come un'articolazione del corso precedente e coordinato, nello stesso tempo, pur nella precisa distinzione dei due approcci, con il corso di Tecniche della Sceneggiatura.

7 - *Storie delle teorie del film: "teoriche", storiografia, metodologia della critica cinematografica*

Il corso si colloca alla confluenza degli approcci storiografici tradizionali, della storia delle "teoriche" e della critica, della semiotica e della sociologia. Ovvio il rapporto che deve intrattenere con l'attività del Laboratorio di Storiografia.

8 - *Metodologia della ricerca sociologica*

Il corso dovrà proporsi finalità fondamentalmente strumentali: addestrare gli allievi all'impiego corretto delle tecniche dell'indagine sociologica (inchiesta, intervista, ecc.), allo scopo di consentire soprattutto un uso responsabile degli audiovisivi come strumenti di documentazione e di intervento sociale. Può anche essere inquadrato tra i corsi della sezione D.

B - *Tecnologie audiovisive*

L'approccio tecnologico va qui inteso non come semplice analisi dell'evoluzione dei mezzi di produzione e trasmissione dei messaggi audiovisivi considerati nella loro autonomia tecnica, ma come riflessione critica sulle ripercussioni che l'evolversi di tali mezzi ha indotto nel passato e può indurre, nel presente o nel futuro, sulle strutture e le funzioni della comunicazione audiovisiva e dei singoli media.

1 - *Tecnologie del cinema*

2 - *Tecnologie della televisione*

3 - *Tecnologie (audiovisive) leggere*

4 - *Tecniche speciali (animazione, ecc.)*

C - *Organizzazione delle pratiche audiovisive*

La sezione raggruppa tutti quei corsi che un tempo venivano qualificati come "materie tecnico-professionali", concepite il piú delle volte come corrispondenti a specializzazioni professionali rigide. Piú che nell'individuazione di nuove funzioni e nuovi contenuti dei corsi, il salto qualitativo, nei confronti del passato, dovrà consistere nella capacità dei docenti di questa sezione di ricucire l'unità del processo produttivo, evidenziando l'apporto dei singoli contributi tecnici all'unitario processo di comunicazione-espressione a cui deve essere finalizzata la realizzazione di un prodotto audiovisivo.
Il riferimento alle dimensioni economiche del processo produttivo non dovrà essere meno rilevante e costante della preoccupazione di correlare ogni momento della produzione alla problematica socio-semiotica della socializzazione delle immagini.

1 - *Tecniche della sceneggiatura*

Il concetto tradizionale di sceneggiatura, solitamente riservato al cinema narrativo, dovrà essere esteso alle tecniche di ideazione-progettazione dei prodotti audiovisivi che esulano dai modelli della fiction (documentario, saggio, inchiesta, ecc.).
Evidente, sotto questo profilo, la correlazione con il corso di Metodologia della ricerca sociologica.

2 - *Fotografia*

3 - *Suono*

4 - *Montaggio*

5 - *Tecniche di laboratorio*

6 - *Organizzazione della produzione*

Un ruolo rilevante assumerà la problematica dei costi, dei finanziamenti e delle previsioni di sfruttamento commerciale.

D - *Tecniche della ricerca scientifica e metodologie didattiche attraverso gli audiovisivi*

Questo raggruppamento di discipline intende sottolineare, da una parte, l'importanza che hanno assunto le tecniche di indagine e di comunicazione audiovisiva in tutti i campi della ricerca scientifica, dall'altro, sviluppare un discorso organico sui problemi delle metodologie didattiche nelle loro interrelazioni con le tecnologie audiovisive.

1 - *Organizzazione della didattica*

Il corso avrà una funzione propedeutica rispetto a quelli che seguono, in quanto dovrà fornire il quadro di riferimento globale dei modelli di organizzazione della didattica in generale, di cui quella audiovisiva costituisce una articolazione specifica.

2 - *Metodi e tecniche della ricerca scientifica*

3 - (*Metodologia della ricerca sociale*)

4 - *Storia della cinematografia scientifica*

5 - *Storia e tecniche delle didattiche audiovisive*

Laboratori

Si qualificano, nei confronti dei Centri, in virtú della maggior apertura nei confronti della sperimentazione e della ricerca teorica, metodologica e pratica. Ciò in considerazione della difficoltà e inopportunità di codificare a priori la problematica della storiografia degli audiovisivi, della recitazione e della scenografia e costume.
Il Laboratorio di Storiografia dovrà operare in rapporto di stretta coordinazione con la Sezione Studi e Documentazione.

LEGGE ISTITUTIVA E STATUTI

LEGGE 24 marzo 1942, n. 419 (pubblicata nella G.U. del 9.5.1942, XX, n. 111). Istituzione del « Centro Sperimentale per la Cinematografia »

VITTORIO EMANUELE III
PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTA' DELLA NAZIONE
RE D'ITALIA E DI ALBANIA
IMPERATORE DI ETIOPIA

Il Senato e la Camera dei Fasci e delle Corporazioni, a mezzo delle loro Commissioni legislative, hanno approvato;

Noi abbiamo sanzionato e promulgato quanto segue:

Art. 1 — E' istituito, con sede in Roma, il « Centro Sperimentale per la Cinematografia ».
Il Centro è dotato di personalità giuridica di diritto pubblico ed è sottoposto alla vigilanza ed alla tutela del Ministero della Cultura popolare.

Art. 2 — Il Centro ha il compito della formazione professionale e dell'addestramento pratico degli elementi artistici, tecnici e direttivi che concorrono alla produzione cinematografica.
Inoltre ha lo scopo di promuovere e dare incremento agli studi, alle ricerche ed alle esperienze nel campo cinematografico, anche mediante pubblicazioni e formazioni di archivi, al fine di elevare e diffondere la cultura cinematografica per il miglioramento della produzione nazionale.
Per la realizzazione dei compiti e degli scopi di cui sopra il Centro Sperimentale per la cinematografia provvedere all'organizzazione e al funzionamento di adeguati Centri sperimentali con annessi laboratori e teatri di posa e corsi biennali e accelerati teorico-pratici, per i quali potranno essere assegnate borse di studio.

Art. 3 — Alle spese per il funzionamento del Centro viene provveduto con assegnazione determinata annualmente dai Ministri per le finanze e per la cultura popolare in misura non eccedente le lire cinque milioni in relazione alle effettive necessità della gestione.
Il Ministro per le finanze è autorizzato a disporre con propri decreti le occorrenti variazioni di bilancio.

Art. 4 — Con decreti Reali da emanarsi su proposta del Ministro per la cultura popolare d'intesa col Ministro per le finanze ai sensi della legge 31 gennaio 1926-IV, n. 100, saranno approvati lo Statuto dell'Ente, nonché il regolamento concernente le norme di assunzione e di stato giuridico, la dotazione organica ed il trattamento economico di attività a qualsiasi titolo e di previdenza del personale comunque necessario per il funzionamento dell'Ente medesimo.

Art. 5 — L'anno finanziario del Centro comincia col 1° luglio e finisce con il 30 giugno.
Entro il mese di aprile di ogni anno sarà deliberato il bilancio preventivo per l'anno successivo ed entro il 30 settembre il bilancio consuntivo per l'esercizio decorso. I bilanci saranno sottoposti, per la loro approvazione, al Ministro per la cultura popolare ed al Ministro per le Finanze, rispettivamente entro il mese di maggio e di ottobre.

Art. 6 — Il controllo della gestione finanziaria del Centro Sperimentale di Cinematografia è demandato ad un consiglio di tre revisori che vengono nominati dal Ministro per la cultura popolare.
Sono designati uno dal Ministero della cultura popolare, uno dal Ministero delle finanze ed uno dalla Corte dei Conti.
I revisori durano in carica tre anni e possono essere confermati.
I revisori compilano, sul bilancio preventivo e sul conto consuntivo, distinte relazioni che saranno comunicate ai Ministri per la cultura popolare e per le finanze.
Ordiniamo che la presente, munita del sigillo dello Stato, sia inserta nella Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, mandando a chiunque spetti di osservarla e di farla osservare come legge dello Stato.

VITTORIO EMANUELE - Mussolini - Pavolini - Di Revel. Visto, il Guardasigilli: Grandi

STATUTO CONVERTITO IN LEGGE 31 MAGGIO 1955, N. 516

Decreto del Presidente della Repubblica 31 maggio 1955, n. 516 *

Art. 1 — Per lo svolgimento delle attività, di cui alla legge 24 marzo 1942, n. 419, il Centro Sperimentale per la Cinematografia provvede in particolare all'organizzazione ed al funzionamento:

a) di corsi biennali per attori ed attrici, registi, sceneggiatori, direttori di produzione, operatori, fonici, scenografi, montatori e truccatori. Le modalità di ammissione a tali corsi vengono fissate, di anno in anno, con apposito bando da emanarsi dal Presidente del Centro previa deliberazione del Consiglio direttivo.

L'ordinamento dei corsi stessi, per quanto concerne i programmi e gli insegnamenti, è stabilito con Regolamento interno;

b) di una sezione di avviamento al lavoro;

c) di una sezione speciale di ricerche ed esperienze tecniche;

d) di una sezione editoriale e di cultura, dalla quale dipendono la biblioteca, l'archivio e lo schedario di tutte le pubblicazioni, iniziative o ricerche interessanti la cinematografia nonché la cineteca istituita con l'art. 33 della legge 29 dicembre 1949, n. 858.

Il Centro può attuare, altresí, ogni iniziativa che rientri nelle funzioni ad esso demandate.

Art. 2 — Il patrimonio del Centro Sperimentale per la Cinematografia è costituito da beni mobili ed immobili di cui risulta proprietario all'entrata in vigore del presente Statuto.

Gli eventuali lasciti e donazioni di enti o di privati, gli acquisti e gli avanzi di gestione sono destinati ad incremento del patrimonio del Centro.

Art. 3 — Sono organi del Centro:

a) il Presidente;

b) il Consiglio direttivo;

c) il Collegio dei Revisori dei conti.

Art. 4 — Il Consiglio direttivo del Centro, nominato con decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri, è composto:

a) da due rappresentanti della Presidenza del Consiglio dei Ministri (Direzione generale dello spettacolo), di cui uno con le funzioni di Presidente ed entrambi designati dal Presidente del Consiglio dei Ministri;

b) da un rappresentante del Ministero del tesoro;

c) da un rappresentante dei produttori di film scelto dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, sentite le organizzazioni sindacali di categoria;

* Pubblicato in sunto nella Gazzetta Ufficiale n. 148 del 30 giugno 1955.

d) da un esperto in materia cinematografica scelto dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri tra i registi di film, sentite le organizzazioni sindacali di categoria.
In caso di assenza o di impedimento del Presidente le sue funzioni sono assolte dall'altro membro rappresentante la Presidenza del Consiglio dei Ministri di cui alla lettera *a*) del presente articolo.
Le funzioni di Segretario del Consiglio sono esercitate dal Direttore del Centro
I componenti il Consiglio direttivo durano in carica due anni e possono essere riconfermati. Qualora nel corso del biennio si verifichi, per qualsiasi motivo, una vacanza tra i componenti il Consiglio stesso, i nuovi Consiglieri nominati in sostituzione durano in carica sino alla scadenza ordinata del Consiglio stesso.

Art. 5 — Il Consiglio è convocato dal Presidente.
Le riunioni hanno luogo:
a) in via ordinaria una volta al mese per l'esame della situazione contabile e degli affari in corso della gestione;
b) in via straordinaria ogni qualvolta il Presidente ne ravvisi l'opportunità.
L'avviso di convocazione deve essere diramato con lettera raccomandata da inviarsi in tempo utile a ciascun membro del Consiglio direttivo e del Collegio dei Revisori.
In caso di urgenza la convocazione può essere fatta con telegramma.
Le riunioni sono tenute nel luogo indicato nell'avviso di convocazione.
Le deliberazioni del Consiglio sono valide quando all'adunanza intervengono almeno tre membri. Esse sono prese a maggioranza di voti; in caso di parità prevale quello del Presidente.
I revisori partecipano alle adunanze del Consiglio direttivo.

Art. 6 — Il Consiglio direttivo provvede alla gestione del Centro.
In particolare ad esso spetta;
a) predisporre il programma annuale di attività dell'Ente;
b) deliberare i regolamenti dell'Ente;
c) nominare e revocare il personale con l'osservanza delle norme stabilite dall'apposito regolamento;
d) deliberare sui contratti che interessano il funzionamento del Centro;
e) autorizzare l'impiego dei fondi ed in genere ogni operazione finanziaria nell'interesse del Centro stesso;
f) deliberare il bilancio preventivo ed il conto consuntivo.
Sono sottoposte alla preventiva approvazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri (Direzione generale dello spettacolo) tutte le deliberazioni che non rivestano carattere di ordinaria amministrazione ed in particolare quelle che abbiano per oggetto:
a) le spese vincolanti il bilancio per piú di un anno;
b) le trasformazioni patrimoniali;
c) la stipulazione di contratti per la gestione e l'utilizzo da parte di terzi dei teatri di posa e dei mezzi tecnici di proprietà dell'Ente;
d) i regolamenti salvo per quanto concerne la emanazione del regolamento organico del personale che è invece sottoposto a norma dell'art. 11 del decreto legislativo 5 agosto 1947, n. 778, ratificato con la legge 20 ottobre 1951, n. 1349, alla approvazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri, di concerto con il Ministero del tesoro.

Art. 7 — Ai membri del Consiglio direttivo e del Collegio dei Revisori spetta un emolumento nella misura da stabilire del Presidente del Consiglio dei Ministri di concerto con il Ministro per il tesoro.

Art. 8 — Il Presidente del Consiglio direttivo sovraintende all'andamento del Centro. In caso di urgenza ha la facoltà di emanare i provvedimenti di competenza del Consiglio direttivo, ma deve sottoporli alla ratifica del Consiglio stesso nella prima riunione.
Egli ha la legale rappresentanza dell'Ente.

Art. 9 — Il Direttore del Centro è nominato dal Consiglio direttivo ed è posto alle dirette dipendenze del Presidente.
Le funzioni del Direttore sono conferite a persona idonea da nominare secondo le norme del Regolamento organico per il personale dell'Ente e possono altresí essere affidate ad un funzionario di gruppo *A* della Presidenza del Consiglio dei Ministri (Servizi Spettacolo, Informazioni e Proprietà intellettuale) avente grado non superiore al VI.
Qualora le funzioni di Direttore siano affidate ad un funzionario della Presidenza del Consiglio dei Ministri, il Centro corrisponde al funzionario medesimo una indennità pari alla eventuale eccedenza del solo stipendio iniziale stabilita per il posto di Direttore previsto dal ruolo organico del personale dell'Ente, rispetto allo stipendio di cui il predetto funzionario risulti provvisto presso l'Amministrazione di appartenenza.
Il funzionario di cui al precedente comma è considerato per tutto il periodo durante il quale presta servizio presso il Centro distaccato in posizione di « comando ».
Il Direttore esegue i provvedimenti deliberati dal Consiglio direttivo e provvede all'organizzazione ed al funzionamento dei vari corsi.
Egli è Segretario del Consiglio direttivo ed ha alle proprie dipendenze il personale dell'Ente.

Art. 10 — Il Centro Sperimentale di cinematografia è sottoposto — ai sensi dell'art. 1, secondo comma, della legge 24 marzo 1942, n. 419 — alla vigilanza e tutela della Presidenza del Consiglio dei Ministri (Direzione generale dello spettacolo).
Il Direttore generale dello spettacolo vigila sull'andamento disciplinare, amministrativo ed economico del Centro stesso e controlla l'attuazione dei programmi predisposti dal Consiglio direttivo per la realizzazione dei fini istituzionali dell'Ente.

Art. 11 — All'espletamento dei servizi amministrativi del Centro possono essere destinati anche non piú di due impiegati della Presidenza del Consiglio dei Ministri (Servizi Spettacolo, Informazioni e Proprietà Intellettuale) dei quali uno appartenente al gruppo *A* o *B* di grado non superiore al VII e l'altro al gruppo *C* del ruolo dei servizi sussidiari.
Gli impiegati di cui al precedente comma sono considerati per tutto il periodo durante il quale prestano servizio presso il Centro distaccati in posizione di « comando ».
Nell'organico del personale dell'Ente devono rimanere vacanti i posti le cui funzioni sono esercitate dal personale comandatovi ai sensi del precedente comma.
Il Centro Sperimentale può corrispondere ai detti funzionari una indennità da determinarsi, di volta in volta, con provvedimento della Presidenza del Consiglio dei Ministri, d'intesa con il Ministero del tesoro.

Art. 12 — Il Centro Sperimentale per la cinematografia deve provvedere al rimborso allo Stato dell'importo lordo delle competenze di cui il personale, comandatovi ai sensi dei precedenti articoli 9 e 11, risulti provvisto presso l'Amministrazione di appartenenza nonché al versamento di un contributo del 10% dello stipendio ed altri assegni pensionabili a titolo di concorso per il futuro trattamento di quiescenza.

Art. 13 — Il bilancio preventivo e il rendiconto sono presentati all'esame del Collegio dei Revisori almeno un mese prima di essere sottoposti per l'approvazione al Consiglio direttivo.
La relazione di tale Collegio sarà inviata alla Presidenza del Consiglio dei Ministri ed al Ministero del tesoro, a corredo del bilancio e del rendiconto.

Art. 14 — Il servizio di Cassa dell'Ente sarà affidato ad una delle Aziende di Credito, prescelta dal Consiglio direttivo tra quelle indicate nell'art. 5 del regio decreto 12 marzo 1936, n. 375, modificato con le leggi 7 maggio 1938, n. 141, 7 aprile 1938, n. 141, 7 aprile 1938, n. 636 e 10 giugno 1940, n. 933.

Visto, il Guardasigilli: De Pietro. *Registrato alla Corte dei conti, addì 27 giugno 1955 - Atti del Governo, registro n. 91, foglio n. 52.* — Carlomagno.

STATUTO CONVERTITO IN LEGGE 2 NOVEMBRE 1968, N. 1426

Art. 1 — Per lo svolgimento delle attività di cui alla legge 24 marzo 1942, n. 419, il Centro sperimentale di cinematografia provvede in particolare alla organizzazione ed al funzionamento:
a) *di corsi biennali* per la formazione artistica e professionale degli elementi che concorrono alla realizzazione dell'opera cinematografica e di programma televisivo e di coloro che intendano dedicarsi allo studio dei problemi del cinema e dei mezzi di comunicazione sociale. Per ogni corso biennale l'ordinamento degli studi, che può prevedere anche la realizzazione di film di lungo e corto metraggio, è deliberato dal consiglio di amministrazione su proposta del presidente del Centro;
b) *di corsi speciali*, anche in collaborazione con istituti italiani e stranieri aventi per scopo l'aggiornamento professionale e la specializzazione cinematografica e televisiva, nonché lo studio di tutti i problemi inerenti alle comunicazioni sociali. La durata e i programmi di detti corsi sono deliberati dal consiglio di amministrazione su proposta del presidente.
Ai corsi biennali e speciali di cui ai punti a) e b) possono accedere cittadini italiani e stranieri in base alle norme che saranno fissate dal consiglio di amministrazione su proposta del presidente del Centro;
c) *di una sezione studi* con il compito di promuovere studi, indagini e rilevamenti interessanti il cinema e le comunicazioni sociali, anche mediante pubblicazioni e, all'occorrenza, con la collaborazione di istituti culturali, italiani e stranieri;
d) *di una sezione speciale di ricerche e sperimentazioni* relative allo sviluppo delle tecniche cinematografiche e televisive e delle comunicazioni sociali nonché alla loro applicazione nel settore della produzione, così come in quello industriale scientifico e didattico;
e) *della cineteca nazionale*, istituita con l'art. 33 della legge n. 958 del 29 dicembre 1949, con il compito di conservare film italiani e stranieri di valore artistico, culturale, sociologico, di incrementarne l'acquisizione nella misura più ampia possibile e di utilizzare i film conservati in tutte le forme idonee ad incrementare la diffusione e l'elevazione della cultura cinematografica.
Il Centro sperimentale di cinematografia ha facoltà di eseguire su richiesta servizi di consulenza tecnica per conto terzi.
Il Centro può attuare altresì ogni altra iniziativa che rientri nelle finalità e funzioni ad esso demandate.

Art. 2 — Sono organi del Centro:
a) il presidente;
b) il consiglio di amministrazione;
c) il collegio dei revisori dei conti.

Art. 3 — Il presidente, scelto fra persone particolarmente qualificate sul piano culturale e professionale, è nominato con decreto del Ministro per il turismo e lo spettacolo.

Convoca e presiede il consiglio di amministrazione.
Sovraintende alla gestione ed al funzionamento del Centro e vigila sulla esecuzione dei provvedimenti deliberati dal consiglio di amministrazione.
In caso di urgenza ha facoltà di emanare anche provvedimenti di competenza del consiglio di amministrazione sottoponendoli a ratifica nella prima riunione del consiglio stesso.
Egli ha la piena e legale rappresentanza del Centro.
Dura in carica quattro anni e può essere riconfermato. Qualora nel corso del quadriennio si verifichi, per dimissioni o per qualsiasi altro motivo, una vacanza nella carica, il presidente nominato in sostituzione dura in carica sino alla scadenza del mandato ordinario del predecessore.
Al presidente spetta una indennità annua di carica la cui misura sarà fissata dal Ministro per il turismo e lo spettacolo con apposito decreto, adottato di concerto con il Ministro per il tesoro.

Art. 4 — I componenti del consiglio di amministrazione del Centro sono nominati con decreto del Ministro per il turismo e lo spettacolo. Il consiglio di amministrazione del Centro è composto da:
a) il presidente;
b) due rappresentanti del Ministero del turismo e dello spettacolo;
c) un rappresentante del Ministero del tesoro;
d) un rappresentante del Ministero della pubblica istruzione;
e) una personalità della cultura e dell'arte;
f) un esperto in materia economica;
g) un esperto in sociologia o psicologia;
h) due rappresentanti degli studenti di cui uno scelto fra gli ex allievi;
i) un rappresentante del personale del Centro sperimentale di cinematografia.
I due rappresentanti del Ministero del turismo e dello spettacolo di cui al punto *b)* assumono le funzioni di vice-presidenti.
Il rappresentante di cui al punto *e)* verrà designato dall'Accademia nazionale dei Lincei.
L'esperto di cui al punto *f)* sarà designato dal Consiglio nazionale dell'economia e del lavoro.
L'esperto di sociologia e psicologia di cui al punto *g)* sarà designato dal Consiglio nazionale delle ricerche.
I due rappresentanti degli studenti di cui al punto *h)* ed il rappresentante del personale di cui al punto *i)* saranno rispettivamente designati dagli allievi e dal personale stesso con regolari votazioni a scrutinio segreto.
Il presidente può delegare ai due vice-presidenti precisi poteri per settori di attività del Centro. Ai vice-presidenti delegati spetta una indennità annua di carica la cui misura sarà fissata dal Ministro per il turismo e lo spettacolo con apposito decreto adottato di concerto con il Ministro per il tesoro. I componenti del Consiglio di amministrazione durano in carica quattro anni e possono essere riconfermati, eccezione fatta per i due rappresentanti degli studenti che debbono essere eletti ogni biennio, in coincidenza con l'inizio dell'anno scolastico.
Qualora nel corso del quadriennio si verifichi per dimissioni o per qualsiasi altro motivo una vacanza fra i componenti del consiglio stesso, i nuovi consiglieri nominati in sostituzione durano in carica sino alla scadenza ordinaria prevista per i membri che sono stati sostituiti. Ai componenti del consiglio di amministrazione spetta un gettone di presenza la

cui misura sarà determinata dal Ministro per il turismo e lo spettacolo con apposito decreto adottato di concerto con il Ministro per il tesoro.
Le riunioni hanno luogo:

a) in via ordinaria una volta al mese per l'esame della situazione contabile e degli affari in corso di gestione;

b) in via straordinaria ogni qualvolta il presidente lo ritenga opportuno o ne faccia richiesta almeno un terzo dei componenti il consiglio di amministrazione.

L'avviso di convocazione deve essere diramato a mezzo lettera raccomandata almeno cinque giorni prima della riunione a ciascun membro del consiglio di amministrazione e del collegio dei revisori. In caso di urgenza le convocazioni debbono essere fatte per telegramma. Le riunioni sono tenute nel luogo indicato nell'avviso di convocazione.

Le deliberazioni del consiglio sono assunte a maggioranza di voti e sono valide quando all'adunanza intervengono almeno sei membri; in caso di parità prevale il voto del presidente.

I revisori assistono alle adunanze del consiglio di amministrazione.

Art. 5 — Il consiglio di amministrazione provvede alla gestione del Centro e della cineteca nazionale.

In particolare ad esso spetta:

a) deliberare il bilancio di previsione, le sue variazioni ed il conto consuntivo del Centro e della cineteca nazionale;

b) nominare il direttore del Centro ed il conservatore della cineteca nazionale, con l'osservanza delle norme contenute nel regolamento organico del personale;

c) approvare i programmi dei corsi ordinari e speciali ed ogni altra attività del Centro e provvedere, ove occorra, al conferimento degli incarichi relativi;

d) deliberare i regolamenti interni dell'ente e quelli della cineteca nazionale;

e) fissare i criteri per l'ammissione ai corsi del Centro e l'ordinamento degli studi dei corsi stessi;

f) deliberare sui contratti che interessano il funzionamento del Centro;

g) nominare e revocare il personale ai sensi dell'apposito regolamento;

h) deliberare i provvedimenti a favore degli allievi;

i) autorizzare l'impiego dei fondi ed in genere ogni operazione finanziaria nell'interesse del Centro stesso;

l) deliberare il programma di massima dell'attività della cineteca;

m) fissare i criteri per l'uso dei film costituenti il patrimonio della cineteca da parte dei circoli di cultura cinematografica, di enti culturali e di privati;

n) nominare commissioni e gruppi di studio con particolari incarichi per i diversi settori di attività dell'ente.

Sono sottoposte all'approvazione preventiva del Ministro per il turismo e lo spettacolo le deliberazioni che hanno per oggetto:

le spese vincolanti il bilancio per piú di un anno;

le trasformazioni patrimoniali.

Art. 6 — Il collegio dei revisori dei conti è costituito ai sensi dell'art. 6 della legge 24 marzo 1942, n. 419.

Art. 7 — Il direttore del Centro è nominato dal consiglio di amministrazione ed è alle dirette dipendenze del presidente.
Esegue i provvedimenti deliberati dal consiglio di amministrazione e provvede, secondo le direttive del presidente e dei vice presidenti delegati, alla organizzazione ed al funzionamento dei vari corsi, degli uffici e servizi ed ha alle dipendenze il personale del Centro.
E' segretario del consiglio di amministrazione.

Art. 8 — L'anno finanziario del Centro ha inizio il 1° gennaio e termina il 31 dicembre di ogni anno solare.
Entro il mese di ottobre di ogni anno sarà deliberato il bilancio preventivo per l'anno successivo ed entro il mese di marzo il bilancio consuntivo per l'esercizio decorso.
Il bilancio preventivo ed il conto consuntivo devono essere sottoposti per la approvazione al Ministero del turismo e dello spettacolo ed al Ministero del tesoro rispettivamente entro il mese di novembre e di aprile. Sono parimenti sottoposte all'approvazione degli stessi Ministeri le eventuali variazioni al bilancio preventivo deliberato nel corso dell'esercizio.
Le relazioni del collegio dei revisori, unitamente alle deliberazioni del consiglio di amministrazione, dovranno essere inviate al Ministero del turismo e dello spettacolo ed al Ministero del tesoro a corredo del bilancio preventivo, delle relative variazioni e del conto consuntivo.

Art. 9 — Il patrimonio del Centro sperimentale di cinematografia è costituito da beni mobili ed immobili di cui risulta essere proprietario alla data di entrata in vigore del presente statuto.
Gli eventuali lasciti e donazioni di enti o di privati, gli acquisti e gli avanzi di gestione sono destinati ad incremento di patrimonio del Centro.

Art. 10 — Il servizio di cassa e di tesoreria del Centro sarà affidato, mediante apposita convenzione da sottoporre all'approvazione dei Ministeri del turismo e dello spettacolo e del tesoro, ad una delle aziende di credito prescelta dal consiglio di amministrazione tra quelle indicate nell'art. 5 del regio decreto-legge 12 marzo 1936, n. 375, convertito, con modificazioni, nella legge 7 marzo 1938, n. 141, e successive modificazioni.

Art. 11 — Il regolamento organico del personale deve essere sottoposto a norma dell'art. 11 del decreto-legge 5 agosto 1947, n. 778, convertito in legge 20 ottobre 1951, n. 1349, alla approvazione del Ministero del turismo e dello spettacolo di concerto con il Ministero del tesoro.
Detto regolamento dovrà fra l'altro prevedere la costituzione di una Commissione per il personale con funzioni consultive di cui devono essere chiamati a far parte, pariteticamente, rappresentanti dell'Amministrazione e del personale, in base alle disposizioni contenute nel regolamento organico.

Visto, *il Ministro per il turismo e lo spettacolo* Magrì

STATUTO EMANATO DALLA GESTIONE COMMISSARIALE E IN CORSO DI APPROVAZIONE DEFINITIVA

Art. 1 — Per lo svolgimento delle attività istituzionali il Centro Sperimentale di Cinematografia provvede in particolare alla organizzazione e al funzionamento:

a) di corsi per la formazione culturale e professionale di coloro che intendano svolgere attività nel campo dei mezzi audiovisivi con particolare riferimento alla cinematografia, concorrendo alla realizzazione di opere e partecipando a studi, ricerche e sperimentazioni nei vari settori dei mezzi di comunicazione; l'ordinamento degli studi di ciascun corso e i connessi programmi di attività sono deliberati dal Consiglio di Amministrazione. La Commissione didattico-culturale di cui all'art. 8 elabora le linee operative dei programmi deliberati dal Consiglio di Amministrazione.

A tali corsi possono accedere cittadini italiani e stranieri sulla base di bandi di concorso emanati dal Consiglio di Amministrazione;

b) di corsi speciali e seminari, anche in collaborazione con organismi italiani e stranieri, aventi per scopo lo studio di tutti i problemi inerenti ai mezzi di comunicazione audiovisiva, l'aggiornamento professionale e la specializzazione cinematografica e televisiva, e di corsi di qualificazione e di aggiornamento professionale per i lavoratori. La durata e i programmi di detti corsi — a cui possono essere ammessi anche allievi diplomati del Centro — sono deliberati dal Consiglio di Amministrazione. A detti corsi possono accedere cittadini italiani e stranieri in base alle norme fissate dal Consiglio di Amministrazione;

c) di una sezione di studi e documentazione, comprendente una biblioteca, una emeroteca, schedari, archivi ed altri servizi con il compito di promuovere, anche con la collaborazione di organismi italiani e stranieri, ricerche e rilevamenti interessanti le comunicazioni audiovisive con particolare riferimento alla cinematografia e di fornire agli allievi e agli studiosi materiale di consultazione;

d) di una sezione di ricerche e sperimentazioni, la cui attività sia strettamente collegata con quanto previsto al punto a), con il compito di contribuire allo sviluppo del linguaggio e delle tecniche della comunicazione audiovisiva e di verificarli, mediante iniziative produttive a carattere sperimentale, anche in collaborazione con Enti locali, organismi pubblici e privati — e fra essi in primo luogo le strutture pubbliche e private che operano nel campo della comunicazione audiovisiva —, associazioni sindacali, culturali e di categoria, gruppi di lavoro e di studio;

e) di una sezione editoriale, con il compito di curare le pubblicazioni di periodici, notiziari e di opere riguardanti la comunicazione audiovisiva, con particolare riferimento alla cinematografia;

f) della Cineteca Nazionale, con i compiti attribuiti dalla legge vigente. A tale fine la Cineteca provvede anche ad incrementare, nella misura piú ampia possibile, il patrimonio di film italiani e stranieri ed a utiliz-

zare i film in suo possesso per diffondere ed elevare in Italia e all'estero la cultura cinematografica mediante proiezioni pubbliche nei casi e nei modi consentiti.
Il Centro può collaborare all'attività di organismi internazionali che riuniscano istituzioni ad esso affini.
Il Centro ha facoltà di eseguire servizi di carattere tecnico e culturale per conto di pubbliche amministrazioni e di privati.
Il Centro può attuare altresì ogni altra iniziativa che rientri nelle finalità ad esso demandate.

Art. 2 — Sono organi del Centro:
a) il presidente;
b) il consiglio di amministrazione;
c) il collegio dei revisori dei conti.

Art. 3 — Il Presidente, scelto fra persone particolarmente qualificate sul piano culturale e professionale, è nominato con decreto del Ministro per il Turismo e lo Spettacolo, con l'osservanza delle modalità fissate dagli artt. 32 e 33 della legge 20 marzo 1975, n. 70.
Egli ha la piena e legale rappresentanza del Centro.
Dura in carica quattro anni e può essere confermato una sola volta. Qualora nel corso del quadriennio si verifichi, per dimissioni o per qualsiasi altro motivo, una vacanza nella carica, il presidente nominato in sostituzione dura in carica sino alla scadenza del mandato ordinario del predecessore.
Al presidente spetta una indennità annua di carica, la cui misura sarà determinata con decreto del Presidente della Repubblica, su proposta del Ministro per il Turismo e lo Spettacolo, d'intesa con il Ministro per il Tesoro, previa deliberazione del Consiglio dei Ministri.

Art. 4 — I componenti del consiglio di amministrazione del Centro sono nominati con decreto del Ministro per il Turismo e lo Spettacolo con l'osservanza delle modalità fissate dagli artt. 32 e 33 della citata legge 20 marzo 1975.
Il Consiglio di Amministrazione è composto da:
a) il Presidente;
b) un vice Presidente in rappresentanza del Ministero del Turismo e dello Spettacolo;
c) un rappresentante del Ministero del Tesoro;
d) un rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione;
e) un autore cinematografico;
f) un critico cinematografico;
g) un rappresentante della RAI;
h) un rappresentante dell'Ente Gestione Cinema;
i) un rappresentante dell'Ente Autonomo la Biennale di Venezia;
l) un rappresentante delle associazioni nazionali di cultura cinematografica di cui all'art. 44 della legge 4 novembre 1965 n. 1214, da esse congiuntamente designato;
m) un rappresentante dei lavoratori degli enti pubblici designato dalla Federazione Lavoratori Enti Pubblici (FLEP-CGIL-CISL-UIL);
n) un rappresentante dei lavoratori dello spettacolo;
c) un rappresentante del personale del Centro eletto dal personale stesso;
p) un rappresentante degli allievi eletto dagli allievi stessi;

q) un rappresentante dei produttori o degli esercenti.
Le designazioni dei componenti di cui alle lettere e), f), m), n) e q) sono effettuate dal Ministero del Lavoro e della Previdenza Sociale, d'intesa con il Ministero del Turismo e dello Spettacolo, su designazione delle organizzazioni nazionali di categoria maggiormente rappresentative.
Qualora, decorso il termine di trenta giorni dalla richiesta, gli enti o le organizzazioni interessate non abbiamo provveduto alle designazioni di rispettiva competenza, esse verranno effettuate dal Ministro per il Turismo e lo Spettacolo entro i successivi venti giorni, d'intesa, per i componenti di cui alle lettere e), f), m), n), q), con il Ministro per il Lavoro e la Previdenza Sociale.
Il Vice Presidente coadiuva il Presidente e lo sostituisce in caso di assenza o impedimento. Il Presidente può delegargli precisi poteri per settori di attività del Centro. Al Vice Presidente e ai componenti il Consiglio di Amministrazione spetta una indennità annua di carica la cui misura sarà fissata con decreto del Presidente della Repubblica, su proposta del Ministero del Turismo e dello spettacolo, d'intesa con il Ministero del Tesoro, previa deliberazione del Consiglio dei Ministri. I componenti del Consiglio di Amministrazione durano in carica quattro anni e possono essere confermati una sola volta, eccezion fatta per il rappresentante degli allievi che deve essere eletto in coincidenza con l'inizio dell'anno scolastico.
Qualora nel corso del quadriennio si verifichi, per dimissioni o per qualsiasi altro motivo, una vacanza tra i componenti del Consiglio stesso, i nuovi consiglieri nominati in sostituzione durano in carica sino alla scadenza ordinaria prevista per i membri che sono stati sostituiti.
Qualora un membro del Consiglio di Amministrazione non partecipi senza giustificato motivo alle riunioni del Consiglio stesso per tre sedute consecutive, il Ministro per il Turismo e lo Spettacolo, su proposta del Consiglio di Amministrazione del Centro, lo dichiara decaduto ed invita l'ente o le organizzazioni che lo hanno designato a sostituirlo.
Qualora, decorso il termine di trenta giorni dalla richiesta, l'ente o le organizzazioni non abbiano provveduto alla sostituzione, essa verrà effettuata dal Ministro per il Turismo e lo Spettacolo entro i successivi venti giorni, con le stesse modalità di cui al comma quarto del presente articolo.
Le riunioni hanno luogo:
a) in via ordinaria una volta al mese per l'esame della situazione contabile e degli affari di gestione;
b) in via straordinaria ogni qualvolta il Presidente lo ritenga opportuno, o ne faccia richiesta almeno un terzo dei componenti il Consiglio di Amministrazione.
L'avviso di convocazione deve essere diramato a mezzo lettera raccomandata almeno cinque giorni prima della riunione a ciascun membro del Consiglio di Amministrazione e del Collegio dei Revisori. In caso di urgenza le convocazioni debbono essere fatte per telegramma. Le riunioni sono tenute nel lungo indicato nell'avviso di convocazione.
Le riunioni del Consiglio sono valide con la presenza di almeno otto membri. Le deliberazioni sono adottate a maggioranza di voti dei presenti. In caso di parità, prevale il voto del Presidente.
I revisori assistono alle adunanze del Consiglio di Amministràzione.

Art. 5 — Il Consiglio di Amministrazione provvede alla gestione del Centro e della Cineteca Nazionale.

In particolare ad esso spetta:

a) deliberare il bilancio di previsione, le sue variazioni ed il conto consuntivo del Centro e della Cineteca Nazionale;

b) nominare il Direttore Generale, con l'osservanza delle norme contenute nella legge 20 marzo 1975 n. 70 e nel Regolamento Organico del Personale;

c) approvare le varie attività del Centro ed i programmi dei corsi ordinari e speciali, e provvedere al conferimento dei relativi incarichi professionali in conformità all'art. 6, penultimo comma, della legge 20 marzo 1975 n. 70, nonché alle assunzioni previste dall'art. 2, secondo comma, della legge 10 maggio 1976 n. 344, anche in eccedenza ai limiti posti dai provvedimenti di attuazione dell'art. 36 della citata legge n. 70, sulla base di una delibera annuale con la quale vengano indicati i criteri generali per il conferimento degli incarichi professionali e per le assunzioni e venga determinato l'onere finanziario complessivo;

d) fissare i criteri per l'ammissione ai corsi del Centro;

e) deliberare i regolamenti dell'Ente, tra cui quelli relativi alla Cineteca Nazionale;

f) nominare il personale ed adottare i provvedimenti relativi al rapporto di impiego, ai sensi dell'apposito regolamento organico;

g) deliberare i provvedimenti riguardanti gli allievi;

h) deliberare sui contratti che interessano il funzionamento del Centro;

i) autorizzare l'impiego dei fondi ed ogni operazione finanziaria nell'interesse del Centro stesso;

l) deliberare il programma di massima dell'attività della Cineteca e fissare i criteri per l'uso dei film costituenti il patrimonio della Cineteca da parte dei circoli di cultura cinematografica, di enti culturali e dei privati;

m) nominare commissioni, nonché gruppi di studio con particolari incarichi per i diversi settori di attività dell'ente;

n) istituire, eventualmente anche in base a convenzioni con altri organismi pubblici, centri di studio e di sperimentazione che garantiscano, al di là dei limiti temporali dei corsi, la continuità della ricerca.

o) costituire la Consulta di cui al successivo art. 6.

Salvo quanto disposto al successivo art. 7, su richiesta di un membro del Consiglio di Amministrazione o del Collegio dei Revisori, le delibere adottate dal Consiglio di Amministrazione dovranno essere trasmesse, per conoscenza, al Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

Art. 6 — Allo scopo di stabilire un rapporto organico e permanente con le realtà culturali e sociali del Paese, è istituita una Consulta composta dai rappresentanti del Consiglio Nazionale delle Ricerche, delle regioni, delle università, della cooperazione, degli organismi di diffusione di cinema d'essai e di altri organismi interessati alla comunicazione audiovisiva. La Consulta è convocata e presieduta dal Presidente del Centro. Le riunioni hanno luogo congiuntamente con il Consiglio di Amministrazione almeno due volte l'anno.

Art. 7 — Le delibere del Consiglio di Amministrazione sono sottoposte

ad approvazione, secondo quanto stabilito dagli artt. 25, 29 e 30 della legge 20 marzo 1975, n. 70.
Sono inoltre sottoposte all'approvazione del Ministro per il Turismo e lo Spettacolo le deliberazioni che hanno per oggetto:
a) le spese vincolanti il bilancio per piú di un anno;
b) le trasformazioni patrimoniali;
c) la nomina del Direttore Generale;
d) il regolamento per il funzionamento della Cineteca Nazionale il quale dovrà comprendere la determinazione dei criteri per l'uso dei film costituenti il patrimonio della Cineteca Nazionale da parte dei circoli culturali cinematografici, di enti culturali e dei privati;
e) l'istituzione dei centri di studio e sperimentazione;
f) la costituzione della Consulta di cui all'art. 6;
g) la delibera annuale di cui all'art. 5, secondo comma, lettera c).

Art. 8 — I docenti, gli allievi, i diplomati che partecipano alla attività di sperimentazione e gli eventuali responsabili dei centri di studio e di sperimentazione eleggono, secondo criteri e modalità fissati da apposito regolamento, una Commissione didattico-culturale con il compito di esprimere pareri obbligatori sulle questioni attinenti alle linee programmatiche stabilite dal Consiglio di Amministrazione, di cui alle lettere a), b) e d) dell'art. 1.

Art. 9 — Il Collegio dei Revisori dei Conti è composto e disciplinato ai sensi dell'art. 6 della legge 24 marzo 1942, n. 419.

Art. 10 — Il Direttore Generale del Centro è nominato dal Consiglio di Amministrazione in conformità della legislazione vigente ed è alle dirette dipendenze del Presidente.
Il Direttore Generale esegue i provvedimenti deliberati dal Consiglio di Amministrazione e provvede, secondo le direttive del Presidente, alla organizzazione ed al funzionamento dei vari corsi, degli uffici e servizi ed è preposto alla direzione del personale del Centro.
E' segretario del Consiglio di Amministrazione.
Il trattamento del Direttore Generale è regolato ai sensi dell'art. 20 della legge 20 marzo 1975 n. 70.

Art. 11 — L'anno finanziario del Centro ha inizio il 1° gennaio e termina il 31 dicembre di ogni anno solare.
Entro il mese di ottobre di ogni anno sarà deliberato il bilancio preventivo per l'anno successivo ed entro il mese di marzo il bilancio consuntivo per l'esercizio decorso.
La compilazione del bilancio preventivo e del conto consuntivo e l'invio al Ministero del Turismo e dello Spettacolo e del Tesoro per l'approvazione avviene secondo le disposizioni di cui all'art. 30 della legge 20 marzo 1975, n. 70.
Le relazioni del Collegio dei Revisori, unitamente alle deliberazioni del Consiglio di Amministrazione, dovranno essere inviate al Ministero del Turismo e dello Spettacolo ed al Ministero del Tesoro a corredo del bilancio preventivo, delle relative variazioni e del conto consuntivo.

Art. 12 — Il patrimonio del Centro Sperimentale di Cinematografia è costituito da beni immobili e mobili di sua proprietà.

Gli eventuali lasciti e donazioni di enti o di privati, gli acquisti e gli avanzi di gestione sono destinati ad incremento del patrimonio del Centro.

Art. 13 — Le norme di amministrazione e contabili del Centro saranno emanate in conformità alle disposizioni di cui all'art. 30 della legge 20 marzo 1975, n. 70.
Il servizio di cassa e di tesoreria del Centro è affidato, mediante apposita convenzione da sottoporre all'approvazione dei Ministeri del Turismo e dello Spettacolo e del Tesoro, ad una delle aziende di credito prescelta dal Consiglio di Amministrazione tra quelle indicate nell'art. 5 del regio decreto legge 12 marzo 1936, n. 375, convertito con modificazioni nella legge 7 marzo 1938, n. 141, e successive modificazioni.

Roma, 23 dicembre 1976

IL COMMISSARIO STRAORDINARIO Corrado Calabrò

IL BANDO DI CONCORSO

IL BANDO DI CONCORSO PER IL BIENNIO ACCADEMICO 1976-78

Premessa

Dopo un periodo di interruzione causato dalla necessità di una profonda ristrutturazione, il Centro Sperimentale di Cinematografia, ente pubblico culturale e di promozione artistica (leggi 24 marzo 1942 n. 419 e 20 marzo 1975 n. 70) finalizzato alla ricerca ed alla sperimentazione nella comunicazione sociale col cinema e con gli altri mezzi audiovisivi, riprende in pieno la propria attività istituzionale indicendo per il biennio accademico 1976-1978 un corso ordinato per la formazione culturale e professionale di coloro che intendano svolgere attività nel campo dei mezzi audiovisivi, con particolare riferimento alla cinematografia.
Il corso, impostato secondo un adeguato concetto di professionalità, mira a realizzare la sintesi tra un'impronta culturale di ampio orizzonte e l'istituzione tecnico-professionale necessaria per chi voglia concorrere ad operare, col linguaggio cinematografico e in genere dei mezzi audiovisivi, in una delle molteplici direzioni della comunicazione sociale (film a soggetto, documentario, inchiesta, scientifico, didattico, mezzi audiovisivi leggeri, ecc.), rivolte sia al pubblico indifferenziato sia al pubblico specializzato.
In questa visione di consapevole ed impegnata partecipazione s'inquadrano le specializzazioni professionali più specifiche conseguibili nel corso secondo il criterio per il quale l'apprendimento del mezzo tecnico, la conoscenza delle teorie, la sperimentazione del fare cinema devono connettersi strettamente alla realtà del dibattito socio-culturale in atto.

Norme per l'ammissione al corso

Alla luce di quanto indicato in premessa, il Centro Sperimentale mette a concorso, per i cittadini italiani che manifestino un preciso interesse alla comunicazione audiovisiva, n. 28 posti per il corso ordinario biennale che si svolgerà nel periodo accademico 1976-1978.
Altri 9 posti sono messi a concorso per cittadini stranieri, con preferenza per i cittadini di Paesi non europei nei quali non vi siano scuole di cinema o istituzioni similari.
Per partecipare al concorso gli aspiranti dovranno inviare per lettera raccomandata (oppure presentare direttamente), entro il 31 agosto 1976, domanda su carta da bollo da L. 700 indirizzata al *Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana n. 1524 - 00173 Roma.*
Nella domanda i concorrenti dovranno dichiarare:
1) *data e luogo di nascita.* L'età dovrà essere non inferiore a 18 anni e non superiore a 32 dalla data di scadenza del bando;
2) *la cittadinanza posseduta;*
3) *il titolo di studio del quale il candidato è fornito;*

4) *la posizione nei riguardi degli obblighi militari;*
5) *gli eventuali carichi penali.*
Alla domanda dovranno essere allegate:
a) *una dichiarazione analitica* (non meno di 3 e non più di 8 cartelle dattiloscritte) delle intenzioni e delle motivazioni per le quali il candidato chiede l'ammissione ai corsi);
b) *ogni documentazione* atta ad informare sulle esperienze artistiche, critiche, formative o lavorative, sulle attitudini e sugli interessi del concorrente nel campo degli audiovisivi (pubblicazioni, studi, film, videotape, altri prodotti audiovisivi, artistici, culturali, attestati di lavoro e ogni altra produzione pertinente rispetto alle finalità del corso).
I concorrenti stranieri dovranno far pervenire le domande al Centro Sperimentale di Cinematografia, per il tramite delle Rappresentanze diplomatiche dei rispettivi Paesi in Roma o per il tramite del Ministero degli Affari Esteri italiano.
Nella domanda i candidati stranieri dovranno indicare anche il grado di conoscenza che essi hanno della lingua italiana e dichiarare di essere in grado di provvedere al proprio mantenimento in Italia per tutta la durata del corso.
La documentazione prodotta in allegato alla domanda dai cittadini stranieri dovrà essere in lingua italiana o inglese o francese.
Una commissione presieduta dal Direttore generale del Centro Sperimentale di Cinematografia valuterà i candidati ai fini della loro ammissione al corso, avendo riguardo alle attitudini e agli interessi manifestati dal candidato nel campo delle comunicazioni con mezzi audiovisivi.
La valutazione avverrà in primo luogo sulla base degli elementi risultanti dalla domanda, dalla dichiarazione e dalla documentazione presentate.
Subordinatamente all'esito positivo della prima selezione, la valutazione per l'ammissione al corso avverrà sulla base degli elementi considerati nella prima selezione, nonché attraverso uno o più colloqui.
Il candidato non ammesso al corso potrà ripresentarsi al concorso successivo o chiedere di frequentare eventuali corsi speciali.

Non possono partecipare al concorso coloro che abbiano già frequentato corsi ordinari del Centro.

I concorrenti italiani utilmente inseriti in graduatoria per l'ammissione al corso dovranno presentare prima dell'inizio del biennio accademico certificati in carta legale attestanti gli elementi di cui ai numeri 1), 2), 3), 4) e 5) dichiarati nella domanda.

Si precisa che la frequentazione del corso presso il Centro Sperimentale di Cinematografia non costituisce titolo idoneo ad ottenere il rinvio del servizio militare di leva.

I concorrenti stranieri dovranno esibire, prima dell'inizio del biennio accademico, validi documenti attestanti gli elementi di cui ai numeri 1) e 3) e una dichiarazione della rispettiva Rappresentanza diplomatica riguardante i numeri 2), 4) e 5). In caso di accertata impossibilità del candidato straniero di ottenere della propria Rappresentanza diplomatica la dichiarazione di cui sopra, la situazione del candidato in relazione agli elementi di cui ai numeri 2), 4) e 5) sarà valutata dal Consiglio di amministrazione sulla base delle informazioni assunte presso il Ministero degli Affari Esteri italiano.

Il Centro si riserva di sottoporre a visita medica i candidati ammessi al fine di accertare la loro idoneità fisica alla frequenza del corso.

La frequenza del corso è gratuita per tutti gli allievi sia italiani che stranieri.
Gli allievi italiani ammessi alla frequenza del corso percepiranno un assegno di studio di L. 100.000 mensili con decorrenza dall'effettivo inizio del corso e fino al 15 luglio 1977. L'attribuzione di detto assegno verrà rinnovata, sempre con decorrenza dall'effettivo inizio del corso e fino al 15 luglio 1978, per gli allievi italiani ammessi alla frequenza del secondo anno.
Per lo stesso periodo, limitatamente ai giorni di effettiva presenza, tutti gli allievi — italiani e stranieri — avranno diritto alla consumazione gratuita di un pasto presso la mensa del Centro.
La frequenza è obbligatoria per gli ammessi al corso, a pena di decadenza da questo e da ogni altro relativo diritto.

Struttura e funzionamento del corso

L'impostazione didattica del corso si configura fondamentalmente come quella di un laboratorio teorico-pratico nel quale i necessari momenti di formalizzazione dell'apprendimento tenderanno a scaturire direttamente dall'analisi di prodotti audiovisivi preesistenti o dalla loro produzione da parte degli allievi stessi.
Sono previsti quattro gruppi di discipline, corrispondenti a diversi approcci metodologici connessi tra loro:
— *Tecnologie audiovisive;*
— *Organizzazione delle pratiche audiovisive;*
— *Sociosemiotica degli audiovisivi;*
— *Tecniche della ricerca scientifica e metodologie didattiche attraverso gli audiovisivi.*
I quattro gruppi di discipline sono integrati dalla pratica di tre laboratori:
— *Laboratorio di storiografia;*
— *Laboratorio di scenografia e costume;*
— *Laboratorio di recitazione.*
Ciascun allievo, mediante un piano di studi personalizzato e seguito da un docente specialista, potrà perseguire una precisa specializzazione professionale-operativa nel quadro di una formazione globale politecnica.
Al termine del primo anno accademico un'apposita Commissione, sulla base dell'analisi del lavoro svolto dall'allievo e di un colloquio, proporrà al Consiglio di amministrazione, per ciascun allievo, il proseguimento o meno della frequenza del corso.
Al termine del secondo anno un'analoga Commissione, in base all'esame del lavoro svolto e dei risultati raggiunti nel biennio dall'allievo, emetterà un motivato giudizio conclusivo sulla cui base il Centro Sperimentale di Cinematografia rilascerà agli allievi giudicati positivamente il diploma di formazione superiore nelle comunicazioni audiovisive. Tale diploma qualifica all'esercizio della regia. A richiesta, e previo esame della specifica qualificazione tecnica dimostrata dall'allievo, il diploma potrà recare altresì l'indicazione di una o più specializzazione professionali (ripresa; direzione di produzione; scenografia; costume; montaggio, registrazione del suono ed altre).

Il Commissario Straordinario Dott. **Corrado Calabrò**

I COORDINATORI DEI GRUPPI DI DISCIPLINE DELL'ANNO ACCADEMICO 1976-77

I coordinatori dei quattro gruppi di discipline sono:

Tecnologie audiovisive: Mario Bernardo

Organizzazione delle pratiche audiovisive: Nelo Risi

Sociosemiotica degli audiovisivi: Mario Arosio

Tecniche della ricerca scientifica e metodologie didattiche attraverso gli audiovisivi: Virgilio Tosi.

I quattro gruppi di discipline sono integrati dai seguenti laboratori, indicati con i relativi coordinatori:

Laboratorio di storiografia: Fernaldo Di Giammatteo

Laboratorio di scenografia e costume: Mario Garbuglia

Oltre ai coordinatori dei gruppi di discipline sono docenti per l'anno accademico 1976-77:

Regia e sceneggiatura: Valerio Zurlini

Ripresa cinematografica: Maurizio Gennaro (assistente)

Montaggio: Silvano Agosti

Fonica: Antonio Appierto

metodologia dell'inchiesta sociale: Cascino

semiologia: Giuseppe Cereda

Hanno tenuto seminari:

Regia: Francesco Rosi, Frank Capra

Fotografia: Luciano Tovoli

DOSSIER SULLE SCUOLE DI CINEMA

LE SCUOLE DI CINEMA NEL MONDO

a cura di Leonardo Fioravanti

Europa

V.G.I.K. (Istituto Cinematografico di Stato - Mosca - URSS)

Fondato nel 1919, quindi a brevissima distanza dalla Rivoluzione dell'ottobre 1917, è la più antica scuola di cinema del mondo. Di conseguenza molti altri istituti — fra cui il C.S.C. allorché nacque nel 1935 — si sono modellati su di esso.
Il V.G.I.K. è attualmente strutturato in facoltà (o sezioni): regía, ripresa, recitazione, sceneggiatura, storia e teoria del cinema, direzione di produzione. A capo di ogni facoltà è chiamato un professionista di chiara fama.
Il consiglio scientifico del V.G.I.K. ha istituito una commissione per lo studio dei problemi dell'organizzazione scientifica del lavoro, di cui fanno parte quindici docenti e assistenti. Essa ha il compito di studiare i problemi connessi con la razionalizzazione del lavoro degli allievi e dei docenti e consente agli allievi di partecipare alle attività che tendono a migliorare il sistema di insegnamento. La commissione, ad es. ha dapprima condotto un'indagine per rivedere l'orario, quindi, tramite un questionario, ha sondato l'opinione degli allievi sul ruolo di ciascuna disciplina nella formazione del cineasta.
Durata dei corsi: quattro anni.
Da diverso tempo, la preparazione professionale verte anche sulla televisione con specializzazione in questo settore per quanto riguarda il telefilm (a soggetto), il teledocumentario e il teledocumentario scientifico. Un'altra specializzazione che si può oggi conseguire è nel cinema di animazione.
Di recente, è stata rivolta una particolare attenzione alla formazione di giornalisti cinematografici e televisivi, in modo da metterli in grado — oltre che di effettuare le riprese per servizi giornalistici — anche di scriverne il commento, curarne l'edizione e la colonna sonora.
Ammissione ai corsi: essa avviene per esame comparativo e per un numero limitato di posti (300 nel 1970, di cui 25 stranieri). La commissione esaminatrice attribuisce grande importanza all'ambiente sociale dei candidati. Sempre nel '70, il 40% degli allievi ammessi erano operai e contadini. Da quell'anno, la facoltà di regía diretta da Mikhail Romm ha impiegato per l'esame di ammissione il metodo del questionario. Un apposito ufficio di arbitrato è stato istituito per dirimere le eventuali contestazioni in sede di esame di ammissione.
Fino al 1969, anno cinquantenario del V.G.I.K., esso aveva diplomato 4500 allievi, di cui 200 stranieri. Per le facoltà di ripresa, sceneggiatura e storia e teoria del cinema sono praticati anche corsi per corrispondenza.

The British Film Institute (Londra-Gran Bretagna)

Fondato nel 1933, non è una "scuola" ma un ente dai molteplici servizi, tutti finalizzati ad « incoraggiare lo sviluppo dell'arte cinematografica, promuovere il suo uso come registrazione della vita e dei costumi contemporanei, e promuovere la pubblica valutazione e lo studio di essa da diversi punti di vista ».
E' finanziato da un contributo annuale del governo tramite il Dipartimento dell'Educazione e della Scienza; ha le caratteristiche di dipartimento governativo (paragonabile agli enti pubblici italiani) ed è controllato da un Consiglio di Governatori nominati dal Segretario di Stato per l'Educazione e la Scienza. Detto Consiglio, le cui funzioni sono onorarie, dura in carica tre anni.
L'Istituto è articolato nei seguenti settori:
a) *National Film Theatre.* — Inaugurato nel 1952, si è affermato nella vita culturale londinese. Dotato di due sale di proiezione (di 500 e 165 posti) articola folti programmi articolati in cicli al ritmo di due al giorno per ciascuna delle due sale, spettacoli notturni ogni venerdí e diurne durante i "week-end". L'ingresso è di regola riservato ai membri e agli associati del BFI. Dal 1957 ogni anno promuove il London Film Festival, aperto anche al pubblico normale.
b) *National Film Archive.* — E' la cineteca inglese, che raccoglie film di ogni genere, dai lungometraggi a soggetto ai documentari e ai cinegiornali, di ogni paese. Esso conserva oltre ventimila film, immagazzinati con misure di sicurezza, specie per quanto riguarda il materiale su supporto infiammabile. A richiesta, l'Archive organizza in sede visioni di singoli film o di cicli per ragioni di studio e fornisce a terzi materiale per produzioni cinematografiche e televisive di repertorio. Possiede inoltre una Fototeca con circa 700.000 foto — di cui si possono acquistare copie — ed una piccola raccolta di diapositive a colori e di posters.
c) *Informazione e Documentazione.* — Il dipartimento esaudisce le richieste che pervengono al ritmo di circa 27.000 all'anno per posta, per telefono e di persona. Possiede inoltre una Biblioteca di oltre 20.000 volumi e il Catalogo Nazionale del Cinema Britannico, continuamente aggiornato (esclusi i film di animazione).
d) *Dipartimento Regionale.* — Dal 1966 è l'organo di collegamento primario — anche se non esclusivo — dell'Istituto con le attività cinematografiche regionali, sia tramite le 40 sale di proiezione decentrate sia attraverso le associazioni di cultura cinematografica locali. Il dipartimento cura il circuito cinematografico regionale dal punto di vista sia promozionale che finanziario e tecnico.
e) *Noleggio Film.* — I film in distribuzione, sia in 35 che in 16 mm., sono oltre tremila, disponibili per proiezioni a carattere non commerciale. Il settore prenotazioni, con piccola spesa aggiuntiva, fa anche da intermediario, sempre per proiezioni non commerciali, con le agenzie di noleggio normali.
f) *Dipartimento editoriale.* — Cura la pubblicazione di: 1) « Sight and Sound », rivista mensile di studi sul cinema; 2) « Monthly Film Bulletin », catalogazione e recensione mensile di tutti i film che escono in Gran Bretagna; 3) « B.F.I. News », bollettino bimestrale sulle attività dell'Istituto, nonché libri e opuscoli vari.
g) *Consulenza educativo-pedagogica.* — Offre un servizio di consulenza

per insegnanti di ogni ordine e scuola. Mette a disposizione di scuole, colleges, università ecc. lezioni singole e corsi organici sul cinema e la tv. Ogni anno, organizza la "scuola estiva" del BFI della durata di due settimane. Una apposita sezione attrezzature prepara una vasta gamma di materiale cinematografico di studio e la sezione pubblicazioni produce libri e opuscoli per l'insegnamento.
h) *Consiglio di Produzione Cinematografica.* — E' amministrato dal BFI e costituisce l'attivo coinvolgimento dell'Istituto nella produzione.
Il « Comitato sperimentale di produzione cinematografica », precursore dell'attuale Consiglio, era nato nel 1952 per incoraggiare i nuovi talenti, con fondi donati dall'industria cinematografica. Nel 1966 nacque il Consiglio con un direttore di produzione a tempo pieno e maggiori risorse tecniche. Il Consiglio riceve ogni anno un finanziamento a fondo perduto, da aggiungere alla somma predisposta dal bilancio del BFI e ad esso può rivolgersi, chiedendo un finanziamento, ogni persona o gruppo che abbia proposte originali e indipendenti per film da realizzare e dimostri la necessaria competenza tecnica.
Dal 1961 un emendamento all'atto costitutivo estende i compiti del British Film Institute alla televisione.

The Polytechnic of Central London (Londra - Gran Bretagna)

Durata dei corsi: due anni. Il corso è serale più un "week-end" di studio a fine anno. Si richiede inoltre all'allievo di dedicare altre tre ore di studio alla settimana in privato.
Al termine dei corsi, gli allievi « avranno una certa conoscenza dei piú importanti stili cinematografici, delle relazioni fra sistemi di produzione, ideologie e film e degli attuali dibattiti, esperimenti e regole pratiche per fare cinema, teoria e critica del film. Dovrebbero anche essere sufficientemente competenti per continuare lo studio, per cominciare ad organizzare ed a comprendere la loro esperienza del cinema ed a collegare la loro conoscenza del cinema con altre discipline culturali ».
Struttura dei corsi. Comprende regolari proiezioni settimanali di film, lezioni e seminari. Nel "week-end" conclusivo, un "tutor" seguirà individualmente ogni allievo, esaminandone e discutendone gli scritti. Ogni sessione serale quotidiana è di tre ore e comprende visione di film, visione di estratti, lezioni, lettura di scritti degli allievi, discussione.
Ammissione ai corsi. Si richiede un diploma universitario di primo grado, corrispondente alla laurea italiana. Si dà la preferenza a chi intenda impegnarsi nell'educazione al cinema e a chi provenga da studi in scienze umane e sociali. In alternativa, l'allievo dovrà dimostrare di possedere « capacità per un lavoro intelligente e sostenuto nello studio del cinema ». I candidati debbono comunque sostenere un colloquio.

I.D.H.E.C. (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques - Parigi - Francia)

Fondato dal regista Marcel L'Herbier nel secondo dopoguerra, si propone di dare sistematica preparazione a quanti intendono operare nel ci-

nema. Dotato di autonomia organizzativa e non inserito nell'ordinamento scolastico francese, è stato finanziato dal governo e dall'industria. In Francia e nell'intera area francofona l'IDHEC ha svolto un ruolo di notevole importanza orientandosi, anche per la mancanza di una sede sufficientemente attrezzata, verso gli studi teorici, le ricerche relative al linguaggio del film nonché accurate analisi dei film del passato. Pur avendo goduto nel mondo di grande prestigio, fu pressocché travolto dalla contestazione studentesca del '68, cui si aggiunsero difficoltà per la disponibilità della sede, già abbastanza provvisoria, e che secondo il piano regolatore parigino andava addirittura demolita.
A partire dal 1973 esso può disporre di una nuova sede a Bry-sur-Marne, a circa 12 km. dal centro di Parigi, in un edificio di proprietà della O.R.T.F. Qui hanno sede la direzione, i servizi tecnici e la segreteria didattica. Gli allievi dispongono di uno studio per le riprese cinematografiche, di una sala di sincronizzazione, di sale di montaggio per il super 8, il 16 e il 35 mm., di un laboratorio fotografico, di sale di lettura, di una discoteca ecc. Grazie a notevoli contributi ministeriali, si sono acquistate attrezzature tecniche aggiornate.
Durata dei corsi: due anni. L'ammissione era subordinata ad una severa selezione. Potevano essere ammessi anche allievi stranieri, purché si impegnassero a non lavorare nella professione in Francia per almeno dieci anni dall'ottenimento del diploma.
Dopo la nomina a presidente del regista Jean Delannoy e a direttore di Jean Veter, è stata riformata la struttura dei corsi, ma non se ne conoscono le linee esatte.

Ecole Nationale Louis Lumière (Parigi - Francia)

L'Ecole dà un particolare impulso allo studio delle discipline scientifiche, senza trascurare quelle di carattere artistico. Essa parte infatti dal presupposto che, in ragione della rapida evoluzione delle scienze e delle tecniche legate alla fotografia, alla cinematografia, al suono e a quello che essa chiama "videonia" (neologismo con cui si raggruppano tutti i modi di riprodurre l'immagine e il suono per via elettronica) è opportuno, per collocarsi al livello attuale del progresso delle diverse tecnologie, apprendere il modo per assimilare i cambiamenti che interverranno durante tutta la durata della vita professionale. Dominare i cambiamenti delle tecnologie e scoprire inoltre le conseguenze estetiche che ne derivano è dare nuove dimensioni all'esposizione cinematografica e in senso più generale audiovisiva. La padronanza della struttura tecnica, sostiene l'Ecole, permette di meglio orientarsi nella soprastruttura artistica. « In sintesi, l'approfondimento tecnologico consente all'allievo cineasta la migliore utilizzazione possibile del proprio talento ».
Su questi presupposti teorici, l'Ecole si caratterizza dunque in senso tecnico-scientifico. Dispone perciò di sale e laboratori di ottica, sensitometria, fisica dell'irradiamento e studio delle sorgenti luminose, colorimetria, elettronica acustica, ricerca estetica in rapporto con la "videonia" ecc.
Il corso normale si articola su studi comparati di fotografia-cinematografia-"videonia" e ricerche a tutti i livelli nel cinema scientifico. Tuttavia, essa rifiuta la specializzazione ristretta (operatori, montatori, sce-

nografi ecc.), e mette in primo piano la nozione di *polivalenza*, che consente di formare cineasti capaci di fare tutto e di occupare in una "troupe" l'una o l'altra funzione a seconda delle circostanze e del proprio particolare talento. Lo spirito di équipe ne esce rafforzato perché ciascuno conosce alla perfezione il lavoro degli altri; la qualità del lavoro ne risulta migliorata.
Durata dei corsi: due anni, con un terzo facoltativo.
a) *primo anno:* studio generale della tecnologia dei mezzi d'espressione; studi teorici ed appropriate esercitazioni; studi pratici; studi del colore;
b) *secondo anno:* applicazioni di studi precedenti, studio più approfondito del colore. Nel corso del secondo anno gli allievi debbono raggiungere una preparazione che consenta loro di lavorare, in fase di ripresa, nelle stesse condizioni in cui si troveranno nella professione;
c) *terzo anno* (facoltativo): completamento e ampliamento delle conoscenze teoriche e approfondimento della conoscenza del "mestiere" attraverso la possibilità data all'allievo di seguire i corsi teorici di altre sezioni (in particolare dell'acustica), di fare della pratica nell'industria cinematografica e di produrre dei film.
Sono inoltre organizzati cicli di conferenze sulle varie branche della professione.
La scuola è articolata in sezioni: cinema; realizzazione e montaggio; suono e "videonia". In particolare la sezione cinema è strutturata sulle seguenti materie: *primo anno:* storia degli spettacoli; estetica dell'immagine applicata al cinema; inglese e tecnico; elettromagnetismo e telecomunicazioni; ottica geometrica e psicologica (I^a^ parte); fisica dell'irradiazione; ripresa; realizzazione-montaggio; sensitometria; materiali sensibili e loro trattamento; tecniche generali del cinema; *secondo anno:* analisi del film; inglese tecnico; gestione produzione; ottica (2^a^ parte); ripresa; realizzazione; tecniche generali del cinema; telecomunicazioni.

Institut National Superieur des Arts du Spectacle et Techniques de Diffusion (I.N.S.A.S. - Bruxelles - Belgio)

Fondato nel 1962, è, nell'ordinamento dello stato, un istituto di istruzione superiore. E' questa la terza categoria di scuole, che, nel sistema belga di istruzione pubblica, sono ripartite appunto in tre categorie a seconda delle fasce di età: 6-12 anni (la prima), 12-18 (la seconda), 18-... (la terza).
Prepara alle professioni di rilievo del cinema; della radio-televisione e del teatro. Piú di recente si sono aggiunti nuovi settori dedicati all'animazione e alla diffusione della cultura.
L'insegnamento si articola in due settori fondamentali: da un lato il cinema e la radio-televisione, dall'altro il teatro e l'animazione socio-culturale.
Il primo settore offre tre tipi di corsi:
1) un corso di quattro anni che conduce alla regía, alla direzione e all'amministrazione della produzione;
2) un corso di tre anni che conduce alla ripresa o alla registrazione del suono o al montaggio;

3) un corso di due anni che conduce alla professione di segretario o assistente della produzione.
Il secondo settore offre due tipi di corsi:
1) un corso di quattro anni che conduce alla regía teatrale, alla amministrazione teatrale o alla drammaturgia; oppure, alle tecniche dell'animazione e diffusione della cultura e della comunicazione sociale;
2) un corso di tre anni che conduce alla recitazione.
I corsi quadriennali dei due settori hanno in comune numerose discipline di carattere culturale e professionale, mentre si differenziano sul piano delle tecniche e delle esercitazioni pratiche.
Fanno parte del programma comune: storia generale della civiltà; storia delle arti dello spettacolo e delle tecniche delle comunicazioni sociali; evoluzione delle forme letterarie, plastiche e musicali; metodologia generale della ricerca e della documentazione; problemi dell'animazione socio-culturale e dell'educazione permanente; psicologia generale; sociologia generale; tecniche audiovisive; problemi economici e giuridici delle arti dello spettacolo e delle tecniche di diffusione; lingue moderne.
I corsi di minore durata (3 o 2 anni) in realtà sono altrettante sezioni e precisamente: immagine (ripresa), suono (registrazione); montaggio (immagine e suono); organizzazione (segreterie e assistenti); recitazione. Da notare che il corso biennale per segretarie e assistenti è abbinato a quello di montaggio, che dura però tre anni.
Ammissioni ai corsi. Si richiede per i corsi tri- e biennali il diploma di fine studi secondari; per i corsi quadriennali il certificato di accesso all'insegnamento superiore (maturità o baccellierato). L'effettiva ammissione avviene attraverso prove di selezione dette "prove di speciali attitudini", rivolte ad accertare il grado di informazione del candidato, il suo interesse per le attività dell'Istituto, il suo grado di cultura generale nel senso piú lato del termine (letteratura, musica, arti plastiche, politica, scienze umane ecc.), il suo grado di sensibilità all'immagine, al suono, ad un'azione, ad una rappresentazione, il "senso" della rappresentazione, della narrazione letteraria, drammatica, visiva, sonora, la capacità d'inventiva, d'immaginazione, il senso della costruzione plastica, sonora e scenica, le facoltà organizzative, di partecipazione al lavoro di gruppo ecc.
L'Istituto, oltre alle aule per i corsi teorici, dispone di due laboratori fotografici, un laboratorio di ottica e acustica, due sale di proiezione 16 mm., una terza sala di proiezione a 35 e a 16 mm., due studi per il suono, una sala "mixage", uno studio televisivo attrezzato con tre telecamere, un lettore di documenti, un lettore di diapositive, un telecinema, due magnetoscopi Ampex 1/2 pollice, due teatri di posa, cinque sale di montaggio, una palestra di educazione fisica, una sala di danza, una sala per il lavoro teatrale. La dotazione del materiale tecnico è costituita da 14 macchine fotografiche, 13 cineprese 16 mm., 3 magnetofoni professionali, 5 moviole, 2 telecamere AKAI VT 101 con magnetoscopio e 2 telecamere Sony AV 3420 con magnetoscopio.
L'insegnamento tende, con larga apertura ai problemi del nostro tempo e attenzione alla rapida evoluzione delle idee e delle tecniche, ad equilibrare cultura generale, cultura professionale e istruzione tecnica. Da un lato esso tende a far acquisire ai futuri cineasti la padronanza delle tecniche specifiche e dall'altra di dare ai futuri tecnici quella formazio-

ne culturale che consenta loro di superare lo stadio strettamente tecnico del loro lavoro, collocando il proprio ruolo nel quadro d'insieme della creazione.
In particolare quel quel che riguarda il cinema e la tv, si tende ad una formazione polivalente in modo da consentire agevolmente il passaggio dall'uno all'altra nella futura attività professionale.

Hoger Rijksinstituut voor toneel en culturspreiding (Bruxelles - Belgio)

E' l'analogo del precedente, ed è riservato, dato il carattere bilingue dello stato, ai cittadini belgi di lingua olandese. Fondato nel 1962, è un insieme di due scuole:
1) la *prima*, con corsi brevi, dà una preparazione tecnica superiore di primo grado, che, dal 1970, è stata modificata in preparazione artistica superiore;
2) la *seconda*, con corsi di quattro anni, consente una preparazione tecnica superiore, a livello universitario.
Ammissione ai corsi. Si richiede o un diploma di educazione generale (maturità) o di scuola tecnica o di altra scuola di grado equivalente; oppure un diploma conseguito all'estero che sia ritenuto valido dal Ministero dell'Educazione Nazionale. Si deve quindi sostenere con esito positivo gli esami di ammissione.
Le caratteristiche strutturali dei corsi e gli interessi culturali a cui sono improntati sono analoghi a quelli dell'Istituto di lingua francese.

Université Catholique de Louvain - Departement de Communication Sociale - Centre d'Etudes des Techniques de Diffusion (cetedi) (Lovanio - Belgio)

Il Dipartimento agisce dal 1966 con rilascio, alla fine dei corsi, di un diploma ed è nato come logico sviluppo di quegli studi sui mezzi della comunicazione sociale che l'Università aveva introdotto sin dal 1945 nell'ambito, allora, della facoltà di scienze politiche.
Strettamente legato alle attività di un gruppo di ricerca, l'insegnamento tende a preparare alle riflessioni fondamentali in materia di comunicazione sociale. L'orizzonte teorico è costituito da diverse discipline (filosofia, sociologia, psicologia, linguistica, semiologia ecc.) già consolidate scientificamente e suscettibili di individuare gli aspetti fondamentali del fenomeno "comunicazione" e di determinare la specificità dei diversi modi. L'insegnamento non trascura però la pratica ed affronta i diversi modi di utilizzazione dei vari strumenti della comunicazione con le tecnologie relative.
Ammissione ai corsi. E' subordinata al possesso da parte del candidato del diploma di scienze economiche e sociali dell'Università stessa o altro diploma equivalente.
Programma. E' data all'allievo la possibilità sia di scegliere una formazio-

ne generale sia di specializzarsi. Nell'uno e nell'altro caso però è previsto un periodo introduttivo di riflessione sulla comunicazione in generale, dopo di che l'allievo stabilisce in collaborazione con un docente un programma di studio personalizzato.

Questo programma deve comprendere:

a) *corsi obbligatori:* diritto dei "media" della comunicazione sociale (1ª parte); etica dei "media" della comunicazione sociale (1ª parte); introduzione alla psicosociologia dei "media" della comunicazione sociale; scienza dell'opinione pubblica e propaganda; teoria del processo di comunicazione; problemi di scienze religiose;

b) *corsi a scelta dell'allievo:* psicosociologia del cinema e della tv, psicosociologia delle diverse forme della stampa; stampa parlata (radio-tv); stampa scritta; tecnica giornalistica; linguaggio dell'immagine; storia dei "media" della comunicazione sociale (stampa, cinema, radio-tv, ecc.); diritto dei "media" della comunicazione sociale (2ª parte); filmologia; sociologia del tempo libero; comunicazione nei paesi in via di sviluppo; etica dei "media" della comunicazione sociale (2ª parte) ecc.

Il Dipartimento organizza inoltre cinque seminari di cui due almeno devono essere seguíti:

analisi cinematografica o televisiva; stampa scritta; esperienze della comunicazione; relazioni pubbliche; problemi di attualità.

Il diploma (licenza) in comunicazione sociale comporta inoltre la presentazione di un lavoro di fine studi con pubblica discussione.

Il Dipartimento, oltre ai succitati corsi ordinari, organizza — a richiesta degli studenti delle facoltà di medicina, scienze, scienze economiche e scienze applicate — un programma di "graduat" in comunicazione sociale. Infine, per gli studenti che desiderano dedicarsi alla ricerca e per i quali l'Istituto di Scienze Politiche e Sociali ha previsto la possibilità di ottenere la laurea, il Dipartimento organizza un ulteriore terzo corso.

Den Danske Filmskole (Copenhagen - Danimarca)

Fondata nel 1966, la scuola comprendeva fino al 1972 quattro sezioni: regía, ripresa, suono e produzione. La durata del corso era di due anni e per ciascun anno erano ammessi solo dieci allievi.

Dal 1972 la scuola ha cambiato struttura e la nuova organizzazione, almeno sino al 1974, non era ancòra definita.

In fase transitoria, la scuola offre corsi di differenti livelli per i professionisti che intendono perfezionare la propria preparazione o per coloro che, senza voler intraprendere la carriera cinematografica, sentono il bisogno, nel loro abituale lavoro, di avere una conoscenza generale delle tecniche cinematografiche. Dopo questi corsi di base, gli allievi possono seguire dei corsi ulteriori per acquisire una formazione completa.

La produzione di film è stata sostituita da saggi tecnici e da realizzazioni cinematografiche di natura molto elementare. Coloro che desiderano fare un film possono invece rivolgersi ad una istituzione apposita curata dallo stato, il "Workshop", che fornisce il materiale in super 8 o 16 mm. e si assume le spese tecniche relative.

Hochschule für Fernsehen und Film (Monaco di Baviera - Repubblica Federale Tedesca)

Fondata nel 1966, la Hochschule è un pubblico istituto posto sotto la vigilanza del "Land" della Baviera e finanziato, anche sotto forma di servizi, dalle due reti televisive tedesche e dalla città di Monaco.
Essa è in funzione delle necessità pratiche della professione del cinema e della tv ed anche della ricerca scientifica in materia, sicché il lavoro degli allievi si sviluppa sul piano teorico e su quello pratico , nell'esperimento e nella riflessione.
In particolare la Hochschule si propone due scopi:
1) preparare i nuovi quadri professionali cinematografici e televisivi;
2) sviluppare la personalità dell'allievo, mediante un lavoro che è fatto *per* e *con* il cinema e la tv.
Tra questi due scopi si innesta il convincimento che cinema e tv sono in stretto rapporto con la società.
Attualmente frequentano circa cento allievi, i quali partecipano alla definizione dei programmi di studio e alla scelta dei metodi di lavoro. I
I corsi durano 6 o 7 semestri e terminano con una esercitazione finale che può essere un film o un lavoro televisivo o un saggio.
La Hochschule è strutturata in *Dipartimenti*, ad ognuno dei quali è preposto un capo dipartimento, un assistente ed un organizzatore.

Ricerca sulle comunicazioni e studi supplementari

a) compito, struttura degli argomenti, programma di lavoro. Il programma di lavoro del dipartimento è predisposto per tutti gli allievi della Hochschule e procura una conoscenza di base del processo della comunicazione e di tutti quelli che vi partecipano. All'istruzione di base si uniscono lezioni sulle teoriche dei "mass-media", sui problemi dei recettori, sulla politica della comunicazione, sulla pedagogia e la didattica nel settore degli audiovisivi. Gli allievi devono inoltre scegliere uno dei tre seguenti temi integrativi: estetica della comunicazione audiovisiva; psicologia; sociologia e scienze politiche.
b) scopo generale dell'istruzione. La conoscenza dei fatti e la riflessione sui problemi della scienza della comunicazione e dell'argomento scelto si propongono di rendere gli allievi in grado di pervenire ad un proprio punto di vista ed inoltre di essere capaci di autocritica e di obiettività circa il proprio futuro lavoro professionale. Essi debbono acquisire consapevolezza delle operazioni e degli effetti della comunicazione sociale dei mezzi con i quali si attua.
c) metodo d'insegnamento. I vari argomenti sono affrontati in lezioni teoriche, seminari e lavori di gruppo. Un sistema collegiale — sia per l'insegnamento che per l'apprendimento — è adottato per il lavoro pratico.

Tecnica. Istruzione di base, metodi ed attrezzature

a) compito. Il dipartimento fornisce la conoscenza e l'esperienza indispensabili per un impiego razionale delle abbondanti possibilità tecniche nel campo della tv e del film nonché per una consapevole collaborazione fra le varie componenti della realizzazione produttiva.
b) programma di istruzione. Nella prima metà del tempo del corso vengono trattati i punti principali dell'istruzione. Una informazione di base sulle tecniche della tv e del cinema viene impartita, trattando sin dagli

inizi sia del bianco e nero che del colore. Nei semestri successivi ci si dedicherà all'analisi e al raffronto delle tecniche di produzione in studio o in esterni servendosi sia del film che della registrazione elettronica. Molta importanza è annessa all'informazione costante sugli sviluppi della tecnica e sui nuovi metodi di comunicazione (ad es. la tv via cavo o via satellite, videocassette, stereotelevisione ecc.). Recentemente è stato creato un gruppo di lavoro che si dedica alla teoria dell'informazione e percezione, per ampliare la conoscenza degli effetti dei "mass-media" al di là della tecnica.

c) metodi di insegnamento. Per mantenere uno stretto rapporto con lavoro pratico, il dipartimento utilizza come docenti professionisti qualificati e completa le lezioni con esercitazioni, dimostrazioni e visite guidate nei laboratori, teatri di posa e impianti vari.

Film

Attraverso un insieme di storia, teoria e pratica ci si propone di far acquisire agli allievi una profonda conoscenza del processo produttivo del film in tutti i suoi aspetti artistici, tecnici ed organizzativi ed inoltre di dare sicurezza negli specifici settori della loro futura professione. Le conoscenze impartite sono dunque legate alla professione del regista, dello sceneggiatore, del produttore, e in certi casi del critico.

Con particolare attenzione alle qualità formali, si esaminano i due filoni del film a soggetto e del film didattico (che si avvalga della "fiction" a scopo dimostrativo). Si seguono anche il documentario, il film industriale e di pubbliche relazioni ed ogni altro tipo di film "specializzato". Si analizza anche il ruolo della musica nel film.

Televisione e giornalismo

Il dipartimento prepara programmisti, registi, sceneggiatori e produttori. Questo lavoro si colloca nel campo della tv non spettacolare, nei servizi giornalistici e di attualità, documentari. Si progettano e impostano programmi didattici, per ragazzi, di varietà e trasmissioni radiofoniche.

Televisione spettacolare

Il dipartimento prepara programmisti, registi, sceneggiatori, produttori e critici nel campo della tv drammatica e spettacolare.

La Hochschule dispone di una biblioteca di 15.000 volumi e una considerevole quantità di materiale tecnico che, all'occorrenza, viene integrato e completato da equipaggiamenti forniti dalla televisione bavarese e dalla Bavaria film.

La Hochschule produce ogni anno circa 30 film o programmi televisivi dei quali viene pubblicato un catalogo. Essa ha il diritto di cedere i diritti relativi di sfruttamento.

La Hochschule è guidata da un Senato accademico costituito dal presidente, dal vice-presidente, da un rappresentante dei docenti e da uno degli assistenti di ciascun dipartimento, da un rappresentante degli allievi. Senza diritto di voto vi partecipano inoltre l'incaricato del coordinamento degli studi, il direttore amministrativo, un rappresentante dei docenti incaricati (i "lettori"), un rappresentante del personale e inoltre un altro rappresentante degli studenti.

Deutsche Film und Fernsehakademie (Berlino Ovest - Repubblica Federale Tedesca)

L'Accademia si propone di procurare un fondamento teorico e pratico il più ampio possibile a quanti vogliono dedicarsi alle professioni del cinema.
Non si tratta però di una scuola di mera specializzazione, bensì di un luogo di studio e di sperimentazione dove gli allievi apprendono e producono in piena indipendenza. L'Accademia è indipendente dall'influenza degli interessi economici. Finanziata dalle autorità pubbliche, produce film in funzione dell'iter degli studi e non di possibili vendite.
Ammissione ai corsi. Si ammettono ogni anno 15-20nuovi allievi in base ad un esame e richiedendo come titolo di studio un diploma di scuola media superiore. Chi è sprovvisto di titolo di studio deve possedere almeno una pratica notevole nel cinema o nel teatro o nella tv o nel giornalismo. Si dà la preferenza ai candidati meno abbienti. Agli allievi ammessi al 1° anno di corso è assegnata una borsa di studio pari a quella di cui godono gli studenti dell'Università di Berlino Ovest e che è proporzionata al reddito dello studente e della sua famiglia. Agli allievi del 2° e 3° anno è assegnato invece dalle due società televisive telesche, la ARD e ZDF, un "salario alimentare" di 440 DM al mese.
Struttura e funzioni dei corsi. La primitiva divisione degli studi in sezioni è stata abbandonata in favore di una formazione globale. Ciò significa che tutti gli allievi debbono acquisire le conoscenze fondamentali di ripresa, suono, montaggio, mixage, elettronica ecc. necessarie per realizzare un film o un programma televisivo, mentre è lasciato alla libertà di ciascuno la possibilità di approfondire questa o quella conoscenza di settore.
L'istruzione pratica si fa col concorso di professionisti qualificati. Dopo un corso introduttivo, gli allievi, già nel primo anno, possono realizzare un film in 8 o 16 o 35 mm. Altri film e programmi televisivi più elaborati realizzano il secondo anno, dopo aver partecipato a corsi più avanzati. Il terzo anno è invece interamente riservato alla preparazione e alla realizzazione di un film importante che vale come saggio di diploma. L'Accademia incoraggia il lavoro di gruppo. Il lavoro teorico è per intero svolto nei seminari.
L'Accademia possiede tutta l'attrezzatura tecnica necessaria alla produzione in condizioni professionali, compreso uno studio per film di animazione. Essa ha attuato un proprio modello di autonomia amministrativa, a cui partecipano in misura paritetica docenti, allievi e direzione.

Hochschule für Film und Fernsehen der deutschen demokratischen Republik (Postdam-Babelsberg - Repubblica Democratica Tedesca)

Creata nel 1954, alle dipendenze del Ministero degli Affari Culturali, è equiparata ad una Università o Scuola Superiore e i suoi diplomi hanno il medesimo valore. Assicura la formazione di registi, sceneggiatori, direttori di fotografia, direttori di produzione, montatori, ed in generale tecnici del cinema e della tv.

Il contenuto dell'insegnamento « si basa sulle teorie scientifiche del marxismo-leninismo e sulla politica del Partito Socialista Unificato, partito della classe operaia. L'insegnamento riposa sul principio della unità tra scienza, ideologia ed arte. La formazione si raggiunge principalmente attraverso un insegnamento scientifico e artistico orientato verso la pratica ».
Durata dei corsi. Tre anni per chi si specializza nel montaggio e nelle varie tecniche del cinema e della tv (scuola tecnica); quattro anni per tutte le altre discipline (scuola superiore). Si sta studiando l'opportunità di allungare la durata dei corsi e di diversificare maggiormente la ripartizione degli studi.
Ammissione ai corsi. Si richiedono i seguenti requisiti: diploma di scuola media superiore (per i tecnici e i montatori basta un certificato di frequenza scolastica fino alla 10ª classe); alcuni anni di pratica nel settore di specialità prescelto; un anno di lavoro alla tv o in uno studio cinematografico della DEFA; l'impegno di collaborare praticamente con una fabbrica o con una cooperativa agricola per apprendere i modi di pensare, le abitudini di vita ed i problemi dei lavoratori, che saranno la maggior parte del pubblico futuro. Nell'ammissione sono privilegiati i figli degli operai e dei contadini. A tutti gli allievi che terminano gli studi conseguendo il diploma è assicurato un lavoro nell'industria del cinema o alla tv. Gli allievi particolarmente dotati possono protrarre la permanenza nella Hochschule dopo il diploma per altri tre anni, per portare avanti studi e ricerche in una specializzazione scientifica o artistica.
Struttura dei corsi. Vi è una suddivisione fondamentale: a) insegnamento di base (1° e 2° anno); b) insegnamento specializzato (3° e 4° anno). L'*insegnamento di base* si propone di « trasmettere la conoscenza del marxismo-leninismo, l'acquisizione e l'approfondimento della politica culturale delle scienze dell'arte, come pure alcune nozioni fondamentali nel campo delle scienze sociali e di una materia a scelta dell'allievo ». Esso comprende fra le altre le seguenti materie: fondamenti del marxismo-leninismo; teorie del cinema e della tv; storia del cinema; teoria dell'arte socialista del cinema e della tv; estetica; storia dell'arte; psicologia; lingue; storia della letteratura e del teatro.
L'*insegnamento specializzato* è orientato all'acquisizione delle caratteristiche peculiari giornalistiche e documentarie del film e della televisione quali mezzi per l'interpretazione della realtà. Esso è maggiormente incentrato sulla materia scelta dall'allievo che viene cosí affrontata: insegnamento teorico, composto di lezioni, seminari, colloqui e di un lavoro personale controllato, nonché preparazione e diffusione di film e programmi televisivi che possono essere diffusi. A tal fine vengono costituite delle "équipes" guidate da specialisti.
La produzione cinematografica e televisiva realizzata dagli allievi è interamente finanziata dalla Hochschule e si svolge in condizioni di perfetta professionalità. Le "équipes" hanno a disposizione circa 16 settimane per portare a termine un film o un programma di circa 30 minuti. La Hochschule cura pubblicazioni con i risultati delle proprie ricerche teoriche e pratiche, possiede una sezione di documentazione-informazione, con una cineteca e di una biblioteca ricca di circa 70.000 volumi. E' dotata di tutte le attrezzature tecniche necessarie alla realizzazione di film e programmi tv.

Dramatiska Institutet (Stockholm - Svezia)

Fondato nel 1970, è una istituzione governativa, direttamente responsabile verso il Ministero dell'Educazione e della Cultura, con il compito di fornire un alto grado di preparazione ai quadri realizzativi del teatro, della radio, del cinema e della televisione. Esso ha assorbito, per quanto riguarda il cinema, lo Swedish Film Institut, che era attivo dal 1964.
Struttura e durata dei corsi. Vi sono due tipi di corsi, biennale e annuale. Il *corso biennale* tende ad una completa formazione professionale nell'ambito dei "mass-media". Vi sono ammessi 30 allievi per ogni biennio e a ciascuno viene assegnata una borsa di studio pari a quella di cui beneficiano gli studenti delle università. Sono anche ammessi allievi stranieri — senza borsa di studio — purché perfettamente padroni della lingua svedese o di altra lingua scandinava. L'età richiesta per l'ammissione è circa 25 anni. L'attività di studio è ripartita in sei settori: regía, produzione-amministrazione, ripresa, suono, scenografia, trucco. Ulteriori raggruppamenti vengono poi praticati per il teatro, la radio e il cinema-tv. Nell'ambito di tali gruppi si introduce ad una conoscenza generale dei "media" e si partecipa ad esercitazioni pratiche produttive, mentre nei sei settori si approfondiscono le specializzazioni. Qualunque sia la scelta di gruppo, viene impartita una formazione di base anche per gli altri "media". Il *corso annuale* è destinato agli allievi che non aspirano a svolgere in futuro una attività professionale ma piuttosto desiderano stimolare e condurre attività di gruppo con l'uso dei "media" in qualsiasi settore sociale. Il programma del corso annuale prevede fra l'altro esercitazioni pratiche con l'uso di attrezzature tecniche proprie del teatro, della radio, del cinema e della tv. Vi sono ammessi 16 allievi all'anno, i quali debbono avere un'età maggiore dei candidati al corso biennale e debbono dimostrare di avere già svolto attività similare in circostanze nelle quali siano rilevanti gli intenti culturali: vi sono perciò insegnanti, bibliotecari, medici, operatori culturali, assistenti sociali ecc.
Oltre ai corsi biennali e annuali, l'Istituto svolge numerose attività sotto forma di seminari e di corsi più brevi di una durata che va da un "week-end" a otto settimane. Tali corsi brevi e seminari possono spesso costituire un'appendice di specializzazione per i frequentatori dei corsi annuali e biennali, poiché le materie trattate sono ad es. la tv a colori, l'illuminazione per le riprese in teatro di posa, i film di animazione ecc. Taluni di questi corsi sono decentralizzati in tutto il Paese con la collaborazione di gruppi od organizzazioni locali e regionali.
L'Istituto possiede proprie attrezzature tecniche per ogni settore, tra cui uno studio televisivo a colori. Gli studi radio e tv sono direttamente collegati con la radio e la tv svedesi per consentire programmi diffusi in diretta.
Personale e dirigenza. A capo dell'Istituto è un Rettore, alle cui dirette dipendenze sta il Direttore. Il bilancio era per il 1973-74 di Corone Svedesi 7.640.000. Il personale, compresi gli insegnanti, è di circa 40 persone.

The National Film School (Beaconsfield - Gran Bretagna)

Creata nel 1970 dal governo britannico, frutto del lavoro di una speciale commissione governativa di studio creata nel 1956 sotto la presidenza

di Lord Lloyd di Hampstead. Nel 1971 ha acquistato l'importante complesso di teatri di posa "Beaconsfield Film Studios" facendone la propria sede. Ha il compito di formare i quadri professionali del cinema, escludendo dai propri fini la formazione televisiva, il che ha dato luogo a un dibattito in corso tuttora.
Finanziamento. E' assicurato dal governo, Dipartimento delle Arti, per il 30%, dall'industria cinematografica per il 26% e dalla televisione per il 7%.
Ammissione ai corsi. Gli allievi in numero chiuso (per il primo anno: 25 allievi), vengono selezionati attraverso uno o piú colloqui. Debbono avere un'età fra i 20 e i 29 anni. Come titolo di studio si richiede la laurea in diritto o scienze economiche o scienze politiche o lettere moderne o lingue o sociologia; sono ammessi anche non laureati purché provengano da scuole professionali di ordine inferiore o da scuole d'arte o da scuole di teatro.
Struttura dei corsi. I corsi sono triennali e si strutturano in quattro sezioni — regía, ripresa, suono, edizione — ad ognuna delle quali è preposto un capo reparto scelto fra professionisti qualificati. I docenti, sia a tempo pieno che "part time", sono egualmente scelti fra professionisti qualificati.
La scuola possiede per le esercitazioni pratiche tutte le necessarie attrezzature tecniche professionali, ma per ragioni di contenimento dei costi utilizza anche il formato super 8 mm. e le apparecchiature relative.

The London Film School (Londra - Gran Bretagna)

Questa scuola è ciò che in Inghilterra si chiama una "società in accomandita garantita" ed è registrata al Dipartimento (Ministero) dell'Educazione e della Scienza. Ciò significa che, pur non essendo un ente pubblico non è nemmeno un organismo privato e che non persegue fini di lucro. E' insomma un ente indipendente, non controllato da altre istituzioni. Gli allievi di nazionalità britannica ricevono aiuti governativi, cosí come gli allievi stranieri provenienti dal Terzo Mondo che siano ufficialmente accreditati.
La scuola è retta da un comitato direttivo di "governatori", alle cui riunioni una o due volte al trimestre partecipano anche rappresentanti degli allievi.
Principii generali. Il cinema è un'arte allo stesso modo della pittura, della musica e della poesia ma, come l'architettura, è anche — oltreché tecnica — industria, come il teatro è anche divertimento, come la letteratura è anche mezzo di comunicazione. Il cinema è il risultato di un gruppo di attività; anche il più individualista dei registi non può pervenire al risultato finale da solo ed ha bisogno del contributo degli altri. « Il nostro punto di vista è basato più sul cinema collettivo che su quello d'autore. Non abbiamo constatato, infatti, che questo nostro sistema impedisca lo sviluppo dei talenti individuali. Anzi, al contrario: lo stimolo del lavoro di gruppo aiuta ad ampliare le esperienze di ciascun allievo e a far emergere le sue specifiche qualità di autore ».
Non si accettano allievi per le singole specializzazioni (montatori, direttori di fotografia ecc.) ma si tende ad una formazione globale politecnica. « Abbiamo la convinzione che in ogni caso l'uso pratico delle cineprese,

degli apparecchi di registrazione, degli equipaggiamenti per l'illuminazione ecc. sia abbastanza semplice. Chi si accontenta di restare un mero specialista basta che faccia dell'apprendistato tecnico. D'altra parte, la mera specializzazione è un ostacolo per il futuro del film come forma d'arte e come mezzo di espressione ».
I corsi perciò mirano a dare a tutti gli allievi, indipendentemente dal loro futuro professionale specifico, un'ampia conoscenza di *tutti* gli aspetti del cinema incoraggiandoli ad apprendere non soltanto *come* ma *perché* un lavoro deve essere fatto. I corsi perciò bilanciano il momento della riflessione teorica con quello dell'esperienza pratica produttiva.
Durata e struttura dei corsi. I corsi sono biennali, suddivisi in tre trimestri di dodici settimane ciascuno. Ogni trimestre ha inizio un nuovo corso, in modo da diplomare alla fine del biennio gli allievi in tre scaglioni successivi ed evitare l'immissione troppo onerosa di tutti i diplomati in un unico periodo.
Agli inizi dei corsi vengono tenute lezioni di base sugli elementi essenziali del linguaggio cinematografico. Ad ogni trimestre corrisponde un preciso programma che prevede una serie di lavori e di riprese cinematografiche che partono dall'uso della camera super 8 per terminare con quello della Mitchell 35 mm. Il lavoro pratico viene svolto in gruppi di 6-7 allievi che si avvicendano nei ruoli. Le esercitazioni sono in grado progressivo di difficoltà, dal film muto super 8 in esterni al film 35 mm. sonoro in studio.
Le materie trattate nei corsi sono: principii basilari del film; soggetto e sceneggiatura; organizzazione della produzione; recitazione e direzione della recitazione; fotografia; illuminazione ed effetti speciali; animazione e titoli; proiezione; edizione; suono; musica; scenografia; costumi e trucco; storia del cinema; analisi del film e studi sul cinema.
Ammissione ai corsi. Vengono ammessi 50 allievi ogni trimestre, sicché il complesso degli allievi che lavorano contemporaneamente nella scuola è di circa 250. Per essere ammessi bisogna avere un'età sui 22-23 anni, la laurea universitaria o almeno un titolo di studio che consenta l'accesso all'università e superare uno o più esami orali che tengono anche di quanto il candidato abbia presentato allegato alla domanda (film già realizzati, fotografie, disegni, soggetti ecc.). Sono ammessi anche allievi stranieri forniti di titoli di studio equivalenti. Un secondo esame viene sostenuto dall'allievo per il passaggio dal primo al secondo anno (nel secondo anno rimangono circa 30 dei 50 allievi iniziali) ed un esame finale viene sostenuto prima del diploma.
Dato il regime liberistico dell'impresa cinematografica britannica, il diploma non assicura automaticamente il lavoro. Tuttavia, la maggior parte dei diplomati trovano nel diploma una via di piú facile e soprattutto piú rapido accesso alla professione.

Shinhaz - es Filmmuveszeti Foiscola (Budapest - Ungheria)

L'Accademia esiste da oltre un secolo come scuola per attori drammatici, ma è solo dal 1945 che ha introdotto una sistematica preparazione di registi cinematografici e direttori della fotografia, includendo negli ultimi anni anche la televisione.
Nella facoltà di cinema e tv studiano normalmente 14 allievi registi e

16 allievi direttori di fotografia. I corsi sono quadriennali. Per esservi ammessi bisogna sostenere un complesso esame di ammissione che comprende prove orali, scritte e pratiche. Come titolo di studio è indispensabile un diploma di scuola media superiore, ma si dà la preferenza a chi ha conseguito una laurea o ha già un'esperienza professionale o di lavoro.
Nei primi due anni di corso, allievi registi e allievi direttori di fotografia ricevono una formazione pressocché identica, in modo da favorire la maturazione di una personalità non rinchiusa al proprio ruolo e alla propria specialità.
La preparazione professionale avviene mediante studi teorico-pratici basati sulla ricognizione degli aspetti essenziali della realtà per giungere al profilo artistico e creativo del film o del programma televisivo. Da una parte si tende a far conseguire all'allievo il dominio professionale del linguaggio del film, dei suoi significati e delle possibilità espressive dell'immagine, dall'altra a far maturare la personalità artistica dell'allievo.
La facoltà dispone di tutte le attrezzature tecniche necessarie nel campo del cinema e della tv, sicché gli allievi possono lavorare in condizioni professionali fino a realizzare un completo film per il diploma (o un programma televisivo). Nel terzo e quarto anno vengono anche ammessi in qualità di assistenti in "troupes" normali negli studi cinematografici o della tv ungherese. Dopo il diploma, le prime possibilità di lavoro vengono offerte dallo Studio Béla Balázs, che ha il compito di agevolare la realizzazione di film sperimentali.

Università dell'arte della repubblica serba - Facoltà di teatro, cinema, radio e televisione (Belgrado - Jugoslavia)

Dal 1973 l'Università dell'Arte della Repubblica Serba coordina, come facoltà universitarie, quattro istituti prima autonomi: l'Accademia d'Arte Musicale, il Conservatorio Nazionale dell'Accademia di Belle Arti, l'Accademia delle Arti Applicate e l'Accademia di teatro, cinema, radio e televisione.
Il programma di attività di tutte e quattro le facoltà è deciso da un consiglio di coordinamento, mentre la gestione della singola Accademia (Facoltà) di teatro, cinema, radio e televisione è demandata ad un consiglio di amministrazione composto da rappresentanti dei docenti, degli amministratori, degli allievi (eletti ogni anno), nonché da rappresentanti degli scrittori, degli attori ecc. che vengono invece nominati da vari organismi pubblici come il Ministero dell'Educazione della Repubblica Serba, il Comune di Belgrado ecc. Il presidente del consiglio è eletto dal consiglio stesso. Il Consiglio di amministrazione è l'organo supremo della Facoltà e nessuna attività nuova può essere avviata né alcun cambiamento al regime vigente degli studi può essere apportato senza la sua approvazione. Esiste poi un Comitato esecutivo di 15 membri, eletti ogni anno, che è composto dai rappresentanti di ciascuna specializzazione, dal personale impiegatizio e dagli allievi e che affronta i problemi quotidiani con riunioni a frequenza settimanale. L'impostazione pedagogica dei corsi (ricerca e studio del metodo) è assicurata da due altri Consigli, composti da docenti e allievi, il Consiglio pedagogico delle specialità

e il Consiglio pedagogico della teoria. Le loro decisioni, però, per divenire esecutive debbono essere approvate, a seconda dei casi, dal Comitato Esecutivo o dal Consiglio di Amministrazione.
A capo della Facoltà è il Rettore, che rappresenta la Facoltà, ne firma gli atti ufficiali ma non può mai agire senza che i singoli problemi siano passati davanti all'uno o all'altro Consiglio.
Con questo assetto si porta a definizione una ricerca dell'istituzione più adatta alla formazione professionale che ha precedenti fin dal 1946, quando era stata creata la Scuola Superiore di Cinematografia, fusasi nel 1951 con l'Accademia Teatrale che era sorta nel 1949.

Finanziamento. La maggior parte del finanziamento è assicurata dallo Stato, tramite il Consiglio della Repubblica Serba per l'Educazione e la Cultura. Concorre inoltre alle spese la Televisione di Belgrado, mentre la stessa Accademia (Facoltà) è autorizzata a procurarsi ulteriori fondi mediante la vendita e lo sfruttamento dei film realizzati dagli allievi nonché mediante l'affitto del suo teatro di posa e il noleggio dei propri mezzi tecnici.
L'Università dell'Arte è una università a tutti gli effetti e quindi durata dei corsi e validità del diploma equivalgono a quelli delle altre università jugoslave. I corsi perciò sono quadriennali e comprendono otto specializzazioni: recitazione (unica per il teatro e il cinema); regía cinematografica e televisiva; regía radiofonica; drammaturgia (o sceneggiatura) con ulteriore ripartizione per il teatro, il cinema e la tv; organizzazione della produzione, con ulteriore ripartizione in teatro, cinema e tv; direzione della fotografia; montaggio. Lo statuto tuttavia prevede che si possano estendere le specializzazioni anche ai fonici, segretari di edizione, scenografi ecc.

Gli allievi di cinema e tv lavorano molto nella pratica con esercitazioni filmate iniziali in 8 e 16 mm., film in 16 mm. per il passaggio al 2° e 3° anno e infine un film in 35 mm. per il diploma. I film degli allievi ricevono un finanziamento statale apposito mediante presentazione del programma produttivo alla Fondazione per l'aiuto al cinema nazionale. I film di diploma finale vengono invece finanziati dalle società jugoslave di produzione o dalla tv che li inseriscono nei loro programmi normali.

Docenti. Si richiedono gli stessi titoli che per un qualsiasi altro docente universitario e si sostiene un pubblico concorso.

Ammissione ai corsi. I candidati allievi, in possesso di diploma di scuola media superiore, sostengono una serie di prove selettive via via piú impegnative fino a un piccolo film in 8 mm. su sceneggiatura data. Attualmente gli allievi ammessi sono circa 80 di cui da 10 a 15 per la regía cinematografica e televisiva, da 5 a 8 in drammaturgia, da 10 a 12 per l'organizzazione della produzione, da 25 a 30 per la ripresa, da 5 a 10 per il montaggio. I docenti fissi sono 30, a cui si aggiungono 20 con incarico temporaneo.

Panstwowa szokola filmowa, telewizyjana i teatralna (Lodz - Polonia)

Come impostazione si ispira per grandi linee ai programmi della V.G.I.K. di Mosca ma, a differenza di quest'ultima, si interessa anche della for-

mazione relativa al teatro. Nata come scuola di cinema nell'immediato dopoguerra si fuse infatti successivamente con l'Accademia d'Arte Drammatica che però ha continuato ad avere la sua sede a Varsavia. Dal 1973 è attivo anche uno studio televisivo attrezzato per il bianco e nero e il colore e collegato con la tv polacca, sicché ha la possibilità di trasmettere sull'intera rete nazionale i migliori lavori degli allievi. Sempre nel 1973 è stato raggiunto un accordo col cinema di stato perché i migliori film degli allievi possano essere proiettati nelle sale pubbliche alla pari di tutti gli altri film.
La scuola è inserita organicamente nell'ordinamento della Pubblica Istruzione della Polonia.
Dal 1973 ha organizzato anche un corso di realizzazione televisiva per giornalisti, biennale.

Africa

Istituto superiore del cinema dell'accademia delle arti (Il Cairo - Repubblica Araba Unita)

Creato nel 1959, è un ente pubblico finanziato dal governo e facente parte dell'Accademia delle Arti del Ministero della Cultura. Rilascia il diploma di baccelierato delle arti, ma è allo studio una diversa qualificazione che possa portare, oltre a tale diploma, al rilascio anche di una laurea universitaria.
Scopo dell'Istituto è « di preparare gli allievi alle responsabilità del cineasta verso la società e verso se stessi; alle possibilità del cinema e ai suoi limiti come arte, tecnica e fatto economico; alla conoscenza delle varie forme del cinema e della sua storia e all'influenza sulla cultura egiziana; alla complessità del mezzo e alla sua molteplicità per le possibilità tecniche e creative e per le difficoltà correlative al mezzo, come espressione risultante da più apporti; alla varietà dei settori di particolare interesse sia singolo che collettivo ».
I corsi sono quinquennali, l'ultimo dei quali destinato dall'allievo a preparare e a realizzare un film di diploma. I primi due anni sono di formazione generale, mentre dal terzo anno gli allievi scelgono una specializzazione. L'insegnamento è strutturato sui seguenti dipartimenti: regía, sceneggiatura, ripresa, edizione, suono, scenografia.
Si accede ai corsi mediante esame di ammissione.
L'ordinamento dell'Istituto è modellato in gran parte sui vecchi programmi dell'italiano Centro Sperimentale di Cinematografia, che è stato frequentato da molti allievi egiziani, alcuni dei quali oggi sono docenti dell'Istituto stesso.

America del Nord

Temple University - School of Communications and Theater (Temple - Texas, U.S.A.)

La scuola guarda al futuro e tende a formare degli innovatori, incoraggiando la sperimentazione applicata.
Come le altre Università. la Temple fa conseguire agli studenti della scuola più diplomi fino alla laurea (Ph. D.), a seconda del livello degli studi seguiti. Al livello piú semplice il bacellierato (B.S.) in radio-televisione-film che consente allo studente di essere formato professionalmente per le rispettive carriere; il M.F.A., allo stesso grado, concentra la preparazione piú sugli aspetti creativi e artistici. Il M.S. e la laurea (Ph. D.), rilasciati congiuntamente dal Dipartimento di giornalismo e da quello di radio-televisione-film attestano invece una preparazione critica e teorica. Scegliendo l'uno o l'altro tipo di corsi con conseguente diverso tipo di diploma, gli allievi hanno la possibilità di accedere a qualsiasi attività professionale, da quella pratica, tecnica o creativa, a quella di ricerca teorica e di insegnamento.
La scuola dispone di tutte le attrezzature tecniche necessarie, laboratori, uffici, quattro teatri di posa, sale di proiezione, cento cineprese e un'enorme quantità di apparecchiature per l'illuminazione, il suono ecc., nonché laboratori propri di sviluppo e stampa. Si possono pertanto realizzare in condizioni professionali film di qualsiasi formato, dall'8 mm. al 35 mm.
La scuola incoraggia l'allievo a fare esperienze all'estero per acquisire una mentalità universalistica e aperta. Allo scopo promuove anche seminari in vari paesi stranieri. I corsi hanno la durata da 2 a 8 ore e riguardano: teoria della comunicazione, mass-media e società, comunicazione applicata, laboratorio per la comunicazione, le arti della comunicazione, film e illusione, elementi per la dinamica del film, film e realtà, sceneggiatura, giornale radio, legislazione delle comunicazioni di massa, studi stranieri sulle comunicazioni ecc.

Oceania

Australian Film and Television School (Castwood - Australia)

Creata nel 1974 dal governo, è stata affidata al prof. Jerzy Toeplitz, già Rettore della Scuola cinematografica di Lodz in Polonia (v.), che si trovava in Australia quale docente alla Trobe University di Melbourne.
I corsi sono triennali e ricalcano grosso modo l'impostazione data dal prof. Toeplitz alla Scuola di Lodz, con corsi teorici ed esercitazioni pratiche. Accordi sono stati stabiliti sia con la tv che con le case di produzione australiane per la realizzazione dei film e di attività televisiva. A lato delle lezioni ordinarie sono previsti seminari brevi sui piú vari argomenti, tenuti anche da importanti personalità straniere.

Tutte le notizie sopra riportate sono state desunte dai bollettini ufficiali del CILECT, cioè il Centro di Collegamento tra le Scuole di Cinema

e Televisione, e da altri documenti ufficiali. Si sono citate fra virgolette le parti riportate alla lettera.

Oltre alle scuole di cui si è data sopra informazione, ne esistono altre, aderenti al CILECT, di cui diamo almeno l'indicazione:

Europa

HOCHSCHULE FUR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST IN WIEN, FILM UND FERNSEHEN (Viennà - Austria)
ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFIA (Madrid - Spagna)
TAIDETEOLLINEN KORKEAKOULU ELO KUUA - JA TV OPINTOSUUNTA (Helsinki - Finlandia)
SCUOLA PROFESSIONALE DI ALTI STUDI CINEMATOGRAFICI (Atene - Grecia)
NEDERLANDSE FILMACADEMIE / STICHTING NEDERLANDS FILMINSITUUT (Amsterdam - Paesi Bassi)
INSTITUTUL DE ARTA TEATRALA SI CINEMATOGRAFICA (IATC) "I.L. CARAGIALE" (Bucarest - Romania)
FACOLTA' DI CINEMA E TELEVISIONE (FAMU) DELL'ACCADEMIA DELLE ARTI (Praga - Cecoslovacchia)

America del Nord

CONCORDIA UNIVERSITY, LOYOLA CAMPUS - DEPARTMENT OF COMMUNICATION ARTS (Montreal - Canada)
UNIVERSITE' DE MONTREAL - CENTRE AUDIO-VISUEL (Montreal - Canada)
UNIVERSITY FILM ASSOCIATION c/o OHIO STATE UNIVERSITY (Columbus - Ohio, U.S.A.)
SOCIETY FOR CINEMA STUDIES c/o NEW YORK UNIVERSITY, DEPARTMENT OF CINEMA STUDIES (New York - N.Y., U.S.A.)

America Latina

CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS (CUBC) - UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO (UNAM) (Ciudad de Mexico - Messico)

Asia

THE COMMUNICATIONS INSTITUTE - FACULTY SOCIAL SCIENCE - HEBREW UNIVERSITY (Gerusalemme - Israele)
FILM AND TELEVISION INSTITUTE OF INDIA (Poona - India)
UNIVERSITA' DI NIHON, COLLEGIO DELLE ARTI (Tokyo - Giappone).

LE SCUOLE DI CINEMA E L'AFRICA

E' noto che al Centro Sperimentale, come ad altre scuole europee operanti in modo organico e permanente, pervengono dall'estero ogni anno numerose domande di ammissione ai corsi sia da parte di singoli aspiranti, sia da parte di pubbliche autorità. Tra queste domande acquistano un particolare significato quelle che provengono dal terzo mondo e specialmente quelle dei Paesi Africani.
Senza entrare a fondo nella problematica che emerge non appena si cerca di affrontare questo aspetto delle scuole di cinema, sembra utile qui riportare le parti principali del « Protocollo di cooperazione tra la FEPACI (Fédération panafricaine des Cinéastes) e il CILECT (Centre international de liaison entre les écoles de cinéma et de télévision) sottoscritto a Cartagine durante il IV Festival delle giornate cinematografiche che si svolse dal 30 al 7 ottobre 1972.
Le due parti « hanno esaminato in tutti i suoi aspetti l'insieme dei problemi relativi alla formazione dei tecnici del terzo mondo — particolarmente africani — in rapporto alle possibilità della produzione per il cinema e la televisione e sue prospettive. Dalle discussioni sono emerse un certo numero di linee di forza secondo le quali le due parti hanno convenuto di operare in vista di creare le migliori condizioni:
— per il reclutamento e la selezione degli studenti e stagiaires africani;
— per l'organizzazione degli studi più conformi alle esigenze della produzione per il Cinema e la Televisione in Africa;
— un accordo è stato parimenti raggiunto sulla necessità della creazione di un Centro di formazione africana ».

Per quanto riguarda il reclutamento e la selezione degli studenti africani, la FEPACI si è assunto l'impegno di collaborare a tutti i livelli per evitare falsi orientamenti o vocazioni senza fondamento che spesso danno luogo a spreco di tempo, danaro ed energie sia da parte dei paesi africani che da parte degli istituti d'insegnamento.
Secondo l'anzidetto protocollo di collaborazione, le scuole di cinema e televisione, per quanto riguarda gli studenti del terzo mondo e in special modo africani, dovranno organizzare i corsi su tre orientamenti:
1) di formazione rapida da 3 a 6 mesi per coloro che provengono da paesi che stanno per conquistare la propria indipendenza. Un insegnamento essenzialmente pratico concepito per soddisfare i bisogni d'informare (l'opinione pubblica) sui movimenti di liberazione. In questi paesi l'urgenza è grande e la polivalenza nella formazione, concepita come una sensibilizzazione generale, deve essere ricercata. In questa prima fase di sviluppo storico, una prima generazione di tecnici e di artisti deve essere in grado di assumere tutti i compiti e di gettare le basi di quello che sarà domani l'infrastruttura reale;
2) di informazioni specializzate per periodi da 6 mesi a 2 anni. Nella esecuzione dei programmi dovrà essere posta un'attenta cura per far aderire

con sensibilità, flessibilità e adattamento, i programmi ai bisogni formulati (per queste formazioni specializzate);
3) di formazioni tradizionali nei quali selezione e reclutamento, nonché l'insegnamento, devono adeguarsi con apertura culturale più grande nei confronti dei paesi del terzo mondo.
Per la collaborazione a lungo termine, il protocollo ha previsto che « le istituzioni d'insegnamento apporteranno la loro collaborazione alla creazione di Centri di formazione nelle regioni (paesi); all'insegnamento di questi Centri e consolidamento della reciproca integrazione tra la formazione impartita dai centri e l'insegnamento delle scuole specializzate nel mondo ».

Il 18 gennaio 1975 ebbe luogo in Algeri il secondo Congresso della FEPACI, nel corso del quale fu approvata all'unanimità la « Carta di Algeri del Cineasta Africano » nella quale, fra l'altro si afferma: « Le società africane contemporanee vivono ancora una situazione oggettiva di dominazione, che si realizza su diversi piani: politico, economico, culturale.
« La dominazione culturale, tanto pericolosa quanto insidiosa, impone ai nostri popoli dei modelli di comportamento e dei sistemi di valori, la cui funzione fondamentale è di rinforzare l'egemonia ideologica ed economica delle potenze imperialiste.
« I canali principali attraverso i quali passa questa dominazione sono forniti dalle nuove tecnologie di comunicazione: libro, audiovisivi ed in particolare il cinema ».
A proposito del cinema e del cineasta africano la Carta così si esprime:
« In questa prospettiva (di liberazione integrale) il Cinema ha un ruolo fondamentale da svolgere quale strumento di educazione, di informazione e di presa di coscienza, e parimenti come stimolo alla creatività.
« La realizzazione di tali obiettivi impone un interrogativo al cineasta africano sull'immagine che egli si fa di se medesimo, sulla natura della sua funzione e del suo statuto sociale e, in maniera più generale, sulla sua situazione in seno alla società.
« L'immagine stereotipata del creatore solitario marginale, diffusa nella società capitalista occidentale, deve essere respinta dal cineasta africano il quale, per contro, deve considerarsi come un artigiano creativo al servizio del suo popolo ».
Il critico e regista tunisino Ferid Bonghedir in un suo articolo, « Contributo ad una teoria del cinema africano » così, fra l'altro, si esprime:
« Il cineasta africano deve farsi violenza per imporsi di non fare il cinema che da lui si attende l'Occidente, ma di fare il cinema che sarà più utile al suo popolo.
« Le forze (dell'imperialismo internazionale) che si interessano all'Africa spingono il cineasta africano a dimenticare la sua situazione nella storia e a diventare un artista tagliato dalla realtà come gli è stato insegnato nelle scuole occidentali di cinema; scuole dalle quali — malauguratamente — siamo tutti usciti ».

ARCHIVIO: UN ARTICOLO DEL 1935

IL CINEMA E I GIOVANI

Luigi Chiarini

Riteniamo interessante ripubblicare questo articolo di Chiarini uscito per la prima volta su « Lo Schermo », Milano, anno I, n. 1, agosto 1935. Esso inquadra bene certi presupposti da cui nasceva l'azione chiariniana per la nascita del Centro.

Tra i vari provvedimenti presi dalla Direzione Generale per la Cinematografia non devono passare inosservati due di particolare importanza, seppure non appariscenti. Voglio alludere alla creazione delle sezioni cinematografiche dei G.U.F. e alla istituzione del *Centro Sperimentale di Cinematografia*. E' su questo piano che, seppure a non breve scadenza, si punta giustamente per il totale rinnovamento della cinematografia italiana. La quale, si badi, non potrà mai uscire dal basso fondo in cui fin'ora ha ristagnato sino a che non disporrà di uomini nuovi.
La vigilanza, il controllo, l'aiuto e il consiglio possono come in effetti è stato, rialzare il livello della produzione, ma sino a un certo limite. Insomma, per dirla toscanamente, se le querce non fanno limoni, certi ben noti registi non faranno mai dei bei film e certe *attricette* non diventeranno mai la Garbo e neppure la Crawford.
La cinematografia italiana, dunque, ha sofferto fino ad oggi di senilità; vecchi sono gli uomini che fin qui se ne sono occupati, tanto vecchi che con essi la Direzione Generale non riuscirebbe mai a fecondare un bel nulla.
Ecco perché Luigi Freddi, seguendo le direttive di S.E. Ciano, si è preoccupato, immediatamente, della formazione dei quadri di domani.
Infatti, appena costituita la Direzione Generale per la Cinematografia, mentre si pensava ai problemi attuali e urgenti tanto di ordine economico che di ordine artistico, si provvedeva anche a creare degli organismi che permettessero di inserire i giovani nella nuova cinematografia italiana.
Così oggi, mentre per la prima azione gli stabilimenti cinematografici italiani sono in piena attività e la produzione ha avuto quel ritmo che è assolutamente necessario e indispensabile, per la seconda, sono già sorte in tutta Italia numerosissime le sezioni cinematografiche dei G.U.F., che hanno svolto, in un breve periodo, un lavoro non indifferente. Col 1° ottobre p.v., poi, si apriranno i corsi del Centro Sperimentale.
Qui, non si vuole illustrare particolarmente la seconda importantissima iniziativa della Direzione Generale per la Cinematografia, ma solo mettere in rilievo la funzione dei giovani nel campo cinematografico.
Si è molto parlato e discusso sul carattere amorfo della passata produzione italiana: anche gli uomini che oggi hanno la responsabilità di un rinnovamento, hanno condannato tale carattere rilevando che i films fatti in Italia, non solo mostravano una tecnica arretrata, ma *soprattutto* non risentivano affatto del nuovo clima portato dal Fascismo.

Film politico?
Sì, film politico, come deve essere ogni film che si gira in Italia, qualsiasi carattere esso abbia, dal comico al drammatico, dal giallo al musicale, per quanto spettacolare possa essere.
Film politico che va distinto da quello di propaganda e che raggiunge un effetto assai maggiore dell'altro.
Voglio dire che non è concepibile la creazione in Italia di un film che non sia consono al clima fascista e che, in ogni modo, non serva il Regime, come è stato delle « Segretarie private » e delle vecchie « Kiki » che, purtroppo, sono assai dure a morire. Un film politico in tal senso, non potrà essere realizzato altro che dai giovani.
Il fatto che quest'anno si siano realizzati due film come *Scarpe al sole* e *Passaporto rosso* è pertanto un fatto indicativo dovuto all'opera della Direzione generale per la Cinematografia.
In effetti, gli uomini di ieri seguiteranno ad essere di ieri e concepiranno sempre la cinematografia sotto la specie esclusivamente speculativa, credendo che il popolo italiano non sia affatto cambiato dai tempi di Giolitti ad oggi.
Questo è l'equivoco in cui tali uomini ancora incorrono; equivoco per cui seguitano a propinare al pubblico le più scipite commediole ritenendo che un film politico, cioè un film intelligente, serio ed ispirato a sani concetti morali, non trovi consensi e vada male (questo è il punto dolente) in quanto a cassetta.
Diciamolo chiaro: questi uomini che cosa hanno a vedere col Fascismo, anche se portano in tasca la tessera e sono osservanti della Leggi e delle Gerarchie?
Ecco perché solo dai giovani, che provengono dalle organizzazioni fasciste, che hanno respirato il clima nuovo di questa Italia guerriera, c'è da aspettarsi un rinnovamento. Rinnovamento culturale in quanto i giovani appartenenti ai G.U.F. hanno una maturità di studi che li fa dei giganti di fronte all'analfabetismo cinematografico imperante; rinnovamento spirituale in quanto che la loro coscienza politica è veramente tale, è, cioè, anche coscienza morale.
Per questi giovani non è possibile concepire un film altro che fascisticamente: essi hanno una serietà di cui bisogna pure dar loro atto, anche se, a volte, entusiasticamente e per la intempestiva fretta di camminare hanno commesso degli errori.
Chi ha voluto vedere i film a passo normale e a passo ridotto presentati ai Littoriali della Cinematografia, anche se avrà dovuto osservare molte, moltissime lacune di carattere tecnico (in gran parte dipendenti dagli scarsi mezzi di cui le sezioni cinematografiche disponevano), avrà, però, dovuto fare una precisa constatazione: i lavori presentati erano ispirati tutti a una serietà e ad una intelligenza fascista veramente notevoli. Si pensi al passo ridotto del giovane Paolella del G.U.F. di Napoli, intitolato: « Arco felice » nel quale si vede una dimostrazione della grande opera di bonifica umana compiuta dalla istituzione dei Balilla.
Ho citato « Arco felice » ma molti altri dovrei citare come: « Alta tensione » e « Sacrificarsi » di Colombo del G.U.F. di Roma, che trattano con serietà problemi morali del lavoro in Regime fascista.
Oltre a ciò, numerosi documentari e film scientifici provano lo spirito che hanno questi giovani, ben diversi dagli uomini che nel campo cinematografico li hanno preceduti.

Attraverso le sezioni cinematografiche, dunque, (le quali, si intenda bene, non possono creare i capovalori di Pabst e di Vidor, per ovvie ragioni), sarà possibile scegliere tra i giovani, quelli che dimostreranno particolari attitudini e disposizioni per questa importante forma espressiva che è la cinematografia.
Per volontà del Ministro per la Stampa e la Propaganda, Conte Ciano, sono state istituite per tali giovani delle borse di studio all'interno e all'estero.
Essi potranno, così, perfezionarsi sia lavorando presso Stabilimenti stranieri, sia seguendo la lavorazione negli Stabilimenti italiani, sia, *soprattutto*, frequentando i corsi del Centro Sperimentale di Cinematografia: il quale, per il modo con cui è organizzato, per la grande serietà a cui si informa, per l'atmosfera politica di cui vive, dovrà essere in grado di fornire all'Industria Cinematografica Italiana degli uomini nuovi che siano preparati a fare della cinematografia quella potente arma del Fascismo che il Regime desidera.
Ecco perché il titolo di questo articolo: « Il Cinema e i giovani », dovrebbe essere opportunamente trasformato, a conclusione, nel seguente: « Il Cinema ai giovani ».

« BIANCO E NERO » MONOGRAFICO HA FINORA PUBBLICATO

nel 1971	EJZENŠTEJN E IL FORMALISMO RUSSO	a cura di Pietro Montani
	L'ANTIWESTERN E IL CASO LEONE	a cura di Franco Ferrini
	CANZONISSIMA '71	a cura di Dante Cappelletti
nel 1972	LE DONNE DEL CINEMA CONTRO QUESTO CINEMA	a cura di Cinzia Bellumori
	STRUTTURALISMO E CRITICA DEL FILM	a cura di Giorgio Tinazzi
	PER CHI SI SCRIVE PER CHI SI GIRA	a cura di Gian Carlo Ferretti
	IL CINEMA FRANCESE DOPO IL MAGGIO '68	a cura di Alberto Farassino
	CINEMA E TELEVISIONE DELL'ULTIMA AMERICA	a cura di Furio Colombo
	TECNICA MORIBONDA: COSTI, IDEE, POLEMICHE	a cura di Mario Bernardo
nel 1973	L'IRREALISMO SOCIALISTA	a cura di Aldo Grasso
	CRITICA ITALIANA PRIMO TEMPO: 1926-1934	a cura di Bianca Pividori
	CINEMA E SCIENZE DELL'UOMO	a cura di Giorgio Braga
	1968-1972: ESPERIENZE DI CINEMA MILITANTE *	a cura di Faliero Rosati
	INTELLETTUALI E INDUSTRIA CULTURALE	a cura di Giovanni Bechelloni e Franco Rositi
	CARMELO BENE IL CIRCUITO BAROCCO	a cura di Maurizio Grande
nel 1974	SCUOLA DI FRANCOFORTE INDUSTRIA CULTURALE E SPETTACOLO	a cura di Tito Perlini
	I GENERI CLASSICI DEL CINEMA AMERICANO	a cura di Franco Ferrini
	IL FILM SPERIMENTALE	a cura di Massimo Bacigalupo
	LA BIENNALE DI VENEZIA MANIFESTAZIONI 1974	a cura di Franco Mariotti
nel 1975	IL LABORATORIO UNGHERESE	a cura di Francesco Bolzoni
	PASTRONE E GRIFFITH L'IPOTESI E LA STORIA	a cura di Guido Cincotti
	VITTORIO DE SICA	a cura di Orio Caldiron
nel 1976	LO SCANDALO PASOLINI	a cura di Fernaldo Di Giammatteo

* In appendice: Atti del convegno « Il cinema politico italiano fra contestazione e consumo: le riviste cinematografiche a confronto », organizzato dalla Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme — Commissione Cinema del Comune di Bologna.

Chi voglia procurarsi questi fascicoli può rivolgersi all'amministrazione.

BIANCO
E
NERO

Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo

Indici generali dei fascicoli monografici dell'annata XXXVI

1975

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

Indice dei fascicoli monografici 1975

Fascicolo 1/4

Interventi

Testi di Film

Materiali

Filmografia

Fascicolo 5/8

Le relazioni, il dibattito

Tutto Griffith

Fascicolo 9/12

Interventi

Materiali

Le Interpretazioni, le Regie

Indice per autori

(a cura di *Franco Mariotti*)